Evghenia Lvova

arta bulgară

Editura Meridiane

Evghenia Lvova

arta bulgară

Traducere
și cuvînt înainte de :
ION MARINA

ЕВГЕНИЯ ЛЬВОВА
Искусство Болгарии
МОСКВА, 1971

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

Scanned with OKEN Scanner

CUVINT INAINTE

Puternicele tradiţii ale artei plămădite în „spaţiul balcanic“ — ne referim îndeosebi la Serbia, Grecia, Bulgaria, România — au fost adesea privite ca un „fenomen periferic“, local, închis, fără prea mare însemnătate şi lipsite de valenţe artistice autentice, ele fiind consemnate în istoriile monumentale ale artei universale şi în multe lucrări prezumţioase, cu caracter de sinteză, apărute în Occident, cu suficienţă şi în afara contextului de continuitate sau convergenţă cu marile culturi. Faptul nu trebuie să ne surprindă, dacă ne gîndim că în secolul XIX unele dintre ţările din această parte a Europei mai făceau încă parte [illegible]imperiile multinaţionale habsburgic şi otoman, că monumentele de arhitectură şi artă veche aparţinînd popoarelor respective au fost în mare măsură distruse; de asemenea, nu poate fi ignorată nici apriga prigoană declanşată de stăpînirea turcească împotriva religiei creştine, prin care se urmărea de fapt „deznaţionalizarea“ acestor popoare, lichidarea limbii şi culturii autohtone. Bulgaria reprezintă în această privinţă un caz tipic.

După ce cunoscuse o mare înflorire culturală, ce corespunde în timp perioadei de apogeu a puterii statului feudal bulgar, căzînd sub

Pe copertă :
V. DIMITROV-MAISTORA,
Tînără ţărancă.
Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

turci și fiind desființată ca entitate statală, Bulgaria a cunoscut un puternic recul în domeniul culturii și artei. Cele cinci secole de dominație otomană au frînat, în adevăr, dezvoltarea unor genuri artistice ca arhitectura, pictura murală și sculptura în piatră și în lemn, operele de această natură fiind create pretutindeni, în evul mediu, așa cum se știe în urma unor comenzi finanțate de curțile domnitoare, de marii boieri sau de biserică și numai în unele cazuri de obștile orășenești sau sătești. Pentru edificare, un caz mai fericit, prin comparație, îl prezintă țările române. E adevărat că și pentru ele prădalnicele incursiuni ale armatelor otomane, ca și asuprirea pe multiple planuri (în special economic) exercitată de Poartă, au dus la o încetinire a dezvoltării culturale. Totuși, păstrîndu-și fără întrerupere organizarea de stat cu toate instituțiile respective și uzînd în acest fel de o relativă autonomie pe plan intern și extern, țările române au putut cunoaște, spre deosebire de vecinii noștri de la sud de Dunăre, momente de intensă afirmare culturală, ce au dus uneori la crearea unor sinteze artistice originale, închegate ca adevărate stiluri, cum sînt cel moldovenesc sau cel brîncovenesc.

Evocăm condițiile aparte de care au beneficiat românii spre deosebire de celelalte popoare din Peninsula Balcanică asuprite de turci, pentru a arăta, în completarea considerațiilor cuprinse în lucrarea de față, că de această situație a țărilor române vor profita în mare măsură și vecinii noștri de la sud. În lupta lor de eliberare, ei au găsit la noi refugiu în zilele de restriște, teritoriul românesc avînd pentru ei rolul unei „plăci turnante", căci, așa cum scria istoricul bulgar Ivan Klincenov, dacă drept „Cîmp al lui Marte slujea Stara Planina, lagărul de iarnă al insurgenților era, în schimb,

Scanned with OKEN Scanner

Cîmpia română, în nordul Dunării, unde se adunau toate oștile și jelaniile Bulgariei".

Atît de vital în lupta pentru dobîndirea drepturilor la existență națională, sprijinul acordat de țările române poporului bulgar, direct, ca în timpul Războiului de independență de la 1877, sau indirect, prin puterea însuflețitoare a exemplului, a fost deopotrivă de salutar și pentru arta bulgară, mai ales în perioada „Văzrăjdeniei" — renașterii naționale. Și era firesc să fie așa, dacă luăm în considerație comunitatea de interese ce unea cele două popoare în lupta lor pentru independență, comunitatea de religie și de tradiție cultural-artistică statuată în virtutea apartenenței lor în tot cursul evului mediu la vasta arie a culturii bizantine.

*

Sarcina pe care și-a asumat-o cercetătoarea sovietică Evghenia Lvova de a scrie o scurtă istorie a artei bulgare nu a fost — trebuie s-o recunoaștem — deloc ușoară.

Fapt este că timp îndelungat arta bulgară nu a constituit obiectul unor cercetări sistematice; cu deosebire monumentele de artă veche — multe din ele degradate pînă la starea de ruină, în urma atîtor incendii și invazii pustiitoare (ne referim în primul rînd la pictura religioasă a frescelor și icoanelor) au fost pe nedrept date uitării, datorită persistenței prejudecăților, dar mai ales lipsei de înțelegere din partea unor specialiști exclusiviști, care negau sau blamau întreaga artă a trecutului. Totuși, în ultimele decenii ale secolului trecut, conducători de seamă ai mișcării naționale de eliberare, ca Rakovski, Karavelov, Levski, Botev, precum și artiști bulgari, ce-și desăvîrșiseră studiile la München, Roma, Moscova sau

Scanned with OKEN Scanner

Petersburg, și străini stabiliți definitiv în această țară vor contribui la dezvoltarea gustului pentru valorificarea moștenirii artistice a trecutului, atrăgînd atenția asupra caracterului specific, bulgăresc, al unor vechi ansambluri de arhitectură și pictură religioasă, precum și asupra artei populare autohtone. Unele demersuri caracteristice de ordin decorativ, ornamental, au fost preluate direct din bogatul tezaur folcloric de către mulți pictori din această vreme, atrași îndeosebi de policromia și pitorescul costumelor țărănești. A trebuit însă să treacă mult timp pentru ca frescele și icoanele, ascunse privirii cercetătorului de straturi de zugrăveală tîrzie ca și de fumul lumînărilor, căzute în dizgrație la începutul secolului al XIX-lea, să intre din nou în sferele de interes ale specialiștilor. Nume prestigioase de bizantinologi străini, precum A. Grabar, V. Lazarev, A. Riegl, I. Stzrygowski, P. Henri, N. Iorga, G. Millet, I. Ainalov, M. Chatzidakis și alții au deschis un orizont larg pentru cunoașterea picturii bizantine și orientale, în cadrul căreia au desprins cîteva direcții mari de evoluție, școlile naționale, ale căror rădăcini adînci coboară pînă în primele secole ale artei paleocreștine, contribuind, în ciuda unor erori de informație, la elucidarea multor probleme privind operele de artă veche sîrbești, grecești, italienești, bulgărești, românești. Dar despre punerea pe deplin în valoare a picturii medievale bulgărești se poate vorbi abia în anii puterii populare, cînd au fost posibile darea la iveală, restaurarea și conservarea ansamblurilor de arhitectură și de artă ale Tîrnovei, Preslavului, Samokovului, Triavnei, Bansko etc., unde întîlnim edificii cu caracter religios și laic de o particulară expresie, splendide exemplare ale picturii monumentale și de icoane, miniaturi, sculptură în lemn — opere aparținînd unor meșteri ale căror nume, din păcate, de cele mai multe ori nu au ajuns pînă la noi. Cercetători bulgari ca N. Ma-

Scanned with OKEN Scanner

vrodinov, M. Bicev, K. Krîstev, S. Bosilkov, A. Bojkov, I. Akrabova-Jandova, I. Ivanov, A. Vasiliev și alții, mai în vîrstă sau mai tineri, au merite incontestabile în privința valorificării și reconsiderării, pe baza unor principii riguros științifice, a acestei moșteniri inestimabile. Nu putem, de pildă, să nu remarcăm calitățile artistice excepționale ale frescelor bisericii-necropolă din Boiana (secolul al XIII-lea), care au atras și continuă să atragă atenția numeroșilor istorici de artă bulgari, precum și din diferite țări. Problema paternității acestor picturi rămîne încă o problemă controversată, unii cercetători — printre care Andrei Grabar și Victor Lazarev — înclină să le atribuie, plecînd de la tipurile unor fizionomii cu autentice trăsături naționale și de la inscripțiile cu caracter tipic slavon, unor meșteri bulgari locali. În acest sens, autoarea, dezvoltînd ideea existenței unei școli naționale de pictură de sine stătătoare — cum a fost cea de la Tîrnovo — și de la originalitatea manifestărilor meșterilor acesteia, pe de o parte, iar, pe de altă parte, eliminînd pe cît posibil vechi teorii cu caracter exclusivist, a căutat să traseze linia dezvoltării unor tradiții cu suflu larg democratic ale artei pe meleagurile bulgare, care a știut să beneficieze de o triplă moștenire : elenistică, bizantină și populară, încorporînd, de-a lungul timpului, variate elemente adiacente din Asia Mică și care au contribuit, îndeosebi în perioada celui de al doilea țarat bulgar, la continua sa îmbogățire și diversificare. În privința picturilor de la Boiana poate ar trebui să precizăm faptul că, datorită severei ierarhizări sociale impuse de canoanele teologale bizantine, creația artistică din țările Orientului Ortodox a evoluat pe mai multe planuri riguros demarcate ca posibilități economice, ca program spiritual, și, desigur, ca posibilități de expresie. Termenul de „artă bizantină“ care a făcut atîta vogă prin perspectiva hieratismului moral a autorității

Scanned with OKEN Scanner

imperiale constantinopolitane, considerată a fi de esență divină, nu este decît codificarea stilistică a unui limbaj decantat metaforic, menit să exprime ideea de supunere, de credință și perfecțiune. Interesant este că această artă ea însăși prezintă un fenomen politic și teocratic cu o configurație neomogenă, marcată de discontinuități, dar care a continuat, în mod paradoxal, să cultive rafinamentul auster și grandiosul, să fie, deci, un instrument apologetic și după căderea Constantinopolului în țările Europei de Răsărit aproape pînă în preajma secolului al XIX-lea.

Celebra expresie a lui Nicolae Iorga „Byzance après Byzance" (Bizanț după Bizanț) nu este doar o figură de stil, ci reprezintă o realitate europeană care delimitează — istoric și dialectic — capacitatea de înnoire și de metamorfozare a acestei arii de cultură de incontestabilă originalitate, rolul ei în conservarea marilor valori ale antichității, preluate apoi în structuri diferențiate de artele din țările Occidentului, fie că este vorba de arta romanică sau de arta gotică. Iată de ce cel ce vine pentru prima oară în contact cu frescele Boianei este izbit tocmai de similitudinile de logică și echilibru compozițional — privind atît afinitățile și convergențele de idealuri, cît și armonia de ordin cromatic și claritatea proporțiilor — cu picturile murale transilvănene din secolul al XIV-lea și cu cele moldovenești din secolele XV—XVI, unde „distanța" în timp pare a fi doar un „rapel" de referință strict stilistic și în care „spațiu" de fast cromatic și arhitectural bizantin, canonizat de exigențele cultului ortodox, îl distingem ca pe o ordine ideală intangibilă (atît teologală, cît și imperială), încît toată problema se reduce la propensiunea unui program ideologic de un uimitor dinamism spiritual implicat în operele respective. Am putea spune că „temporalul" este aici exclus în așa fel încît „trepte" ale unei evoluții au fost po-

Scanned with OKEN Scanner

sibile doar în cadrul unor noțiuni ca stil moldovenesc, de exemplu, ca urmare a sintezei unice pe care au realizat-o în arhitectură, ca și în pictura monumentală meșterii moldoveni din timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș. Școlile „naționale", în această accepțiune, ar reprezenta modele bizantine cu valoarea unui autentic manifest politic și stilistic în același timp, iar „școala" Boianei exprimă fără îndoială un asemenea model. De asemenea, important de observat este că voievozii români, încă din secolul al XIV-lea, dar mai ales după căderea Constantinopolului, s-au arătat interesați de a prelua sub protectoratul lor mai toate centrele de cultură tradițională din vechiul Orient Ortodox, sprijinindu-le atît moral, cît și material, cum sînt așezările monastice de la Athos, Sinai etc., făcînd danii, ridicînd construcții mînăstirești în teritoriile ocupate de turci din Peninsula Balcanică, afirmînd o prezență românească, inclusiv în Bulgaria, așa cum se poate constata în cazul bisericii Sf. Nicolae din Bacikovo (1643), unde în pronaos, pe peretele de est, apar reprezentați doi ctitori români — tatăl și fiul — Gheorghe și Constantin *. Prezențe culturale românești la sud de Dunăre sînt semnalate însă și în alte părți — din nefericire nu îndeajuns cercetate de istoricii de artă români și bulgari —, prezențe ce constituie argumente de netăgăduit în sprijinul tezei prestigiului originalității de care s-a bucurat — începînd cu secolul al XIV-lea — arta Țărilor Române prin care, așa cum arăta Nicolae Iorga, însăși ideea imperială bizantină a putut fi salvată **. Capitolul pe care îl intitulează cu justificată precauție „Introducere" și în care Evghenia Lvova trece în revistă principalele direcții de dezvoltare ale artei medievale bul-

* Alex. Alexianu, *Doi români, ctitori în Bulgaria și în Pind*, în volumul „Acest ev mediu românesc", Meridiane, 1973, p. 304—311.

** Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance, continuation de la vie byzantine*, București, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

gare pînă în pragul secolului al XIX-lea nu este lipsit sub acest aspect de riscurile unei tratări unilaterale, datorate în primul rînd materialului documentar lacunar avut la dispoziție sau pur și simplu necunoașterii în profunzime a premiselor fenomenului de artă care a înflorit în țara vecină (mari perioade ale artei feudale bulgare fiind și astăzi acoperite de negura vremii în sensul că importante monumente de arhitectură și de artă se mai află încă în stadiul cercetărilor arheologice). Așadar, dificultățile pe care autoarea le-a întîmpinat în redactarea acestui capitol sînt în multe privințe de natură obiectivă, mai ales dacă ținem seama de faptul că în literatura de specialitate bulgară un compendiu cu caracter de sinteză în acest sector, elaborat după criterii științifice, nu a fost încă publicat.

În schimb, mult mai privilegiat din punctul acesta de vedere ne apare următorul capitol intitulat „Arta bulgară în epoca Renașterii naționale", unde cercetătoarea sovietică a avut mai mulți predecesori — eminenți istorici de artă bulgari ca N. Mavrodinov (Arta Renașterii bulgare, *Sofia, 1957*), M. Țonceva (Renașterea bulgară, *Sofia, 1962*), A. Vasiliev (Maeștrii Renașterii bulgare, *Sofia, 1965*), precum și o solidă literatură monografică despre diverși artiști ai vremii, materiale de arhivă etc. Principala problemă pe care autoarea o dezbate în acest capitol este aceea a realismului sau, mai precis, a asimilării „metodei" realiste — în accepțiunea ei academică — de către zugravii anonimi ieșiți din centrele artistice răspîndite pe tot cuprinsul Bulgariei, ce luaseră, în secolul al XVIII-lea, o răspîndire fără precedent, precum și a abordării unei tematici epice democratice în măsură să răspundă comandamentelor sociale majore ale timpului. Problema ca atare ni se pare extrem de importantă, întrucît ea constituie parte integrantă a unui proces specific pentru întregul Orient Creștin, inclusiv pentru Țările Române și Bulgaria, și care în

Scanned with OKEN Scanner

general este pus în imediată legătură cu așazisul „declin" al picturii tradiționale de sorginte bizantină, începînd încă din secolul al XVII-lea; este momentul cînd — în pragul veacului trecut — ecourile tradiției autohtone, chipurile, ar fi devenit atît de neinteresante și anemice încît „occidentalizarea" ei rapidă s-a impus ca o necesitate. Mulți dintre artiști s-au declarat de acord chiar cu abandonarea în totalitate a trecutului artistic, dat fiind faptul că, în aceste condiții, o „revitalizare" a artei naționale pe aceleași coordonate spirituale și stilistice nu ar mai fi fost posibilă; astfel, artiștilor nu le mai rămăsese altă soluție decît ca, dintr-o altă perspectivă, să pornească în căutarea unor noi modalități de exprimare, chiar și pe calea facilă a unor preluări mai mult sau mai puțin asimilate ale experienței artistice de cîteva secole pe care întreaga artă occidentală o traversase de la Renaștere încoace. În grade și în momente diferite, așa s-au petrecut lucrurile în Țările Române, Bulgaria, Jugoslavia, Rusia.

Autoarea sesizează pe bună dreptate aceste elemente de preluare în „bloc" de către artiștii bulgari a experienței occidentale (de factură academistă), prin intermediul fie al pictorilor ruși, fie al pictorilor germani sau italieni, însă ea în bună parte subestimează experiența picturii tradiționale locale (bazată pe bidimensional și tonuri pure) care, departe de a fi constituit o frînă în calea progresului, prin zugravii ei anonimi (singurii care îi cultivau virtuțiile de rafinament și expresie) tocmai ea a fost cea care a susținut și alimentat eforturile înnoitoare ale acelor reprezentanți „iluminiști" ai picturii bulgare pe parcursul întregului secol al XIX-lea și chiar pînă la mijlocul acestui secol, și care vor căuta să racordeze arta autohtonă la cea europeană. Așa s-ar explica inaderența multor pictori bulgari din această epocă la direcțiile artistice de avangardă posterioare impresionismului, faptul că termenul de pic-

Scanned with OKEN Scanner

tură „modernă“ bulgară apare ca un truism la generația de artiști afirmați la începutul acestui secol ca T. Todorov, Stanislav Ivanov, N. Marinov, N. Petrov, A. Mihov, E. Karamihailova și alții — de unde și presupunerea că înlocuirea arsenalului de mijloace tradiționale nu s-a făcut, așa cum s-ar părea la prima vedere, nici atît de rapid și nici atît de radical, pe de o parte, iar pe de altă parte, că opțiunea principală a acestora s-a îndreptat în principal spre acumularea în prealabil a cunoștințelor de bază, estetice și tehnice, pentru ca, apoi, familiarizați deja cu viziunea realist-tridimensională occidentală, să-și poată pune problema unui mod de exprimare personal.

În acest sens, un portret de Pavlovici sau Țokev, de exemplu, cu greu ar putea fi localizat la o anumită arie geografică, el putînd fi tot așa de bine o operă a unui pictor contemporan sîrb, ceh sau român, sub latura tehnică și stilistică, nedepășind în acest fel un anumit tip de sensibilitate comun academismului în general, cu caracterul său sever „cosmopolit“, încă puternic în întreaga artă europeană „oficială“, chiar și la începutul secolului nostru. În aceste condiții, experiența picturii tradiționale locale cum spuneam a fost cea care a diferențiat maniere și stiluri, artiștii bulgari revenind treptat la fondul „ancestral“ al vitalității ornamentale și folclorice exprimînd o „poetică“ a culorii : un asemenea fenomen s-a produs printr-o atitudine de autodetașare atît față de academismul de orice fel, cît și față de curentele extremiste și speculative ale timpului în clipa cînd a fost posibilă „reluarea“ continuității unei vieți culturale naționale. (La noi, fenomenul acesta a corespuns cu momentul lui Grigorescu și Andreescu.) În mod paradoxal, elementul de „avangardă“ în pictura bulgară, îl va propune mai departe nu referința la tradiția realist-academistă sau creația

Scanned with OKEN Scanner

unuia sau altuia dintre artiștii de la începutul acestui secol care se stabiliseră în raport cu această referință, ci tocmai promotorii unui realism caracteristic care a făcut „școală", prin spiritul lor de independență în privința modalităților de investigație a realului, în vederea găsirii unei soluții picturale personale. Interpretării unor asemenea laturi mai nuanțate și specifice mediului de artă bulgăresc credem că autoarea ar fi putut să-i confere o mai mare rigoare metodologică, pentru a evita astfel unele caracterizări nediferențiate cu privire la pozițiile estetice adoptate, începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În capitolul al doilea „Arta bulgară la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea" (constituit din două părți distincte) sînt expuse o serie de aspecte deja amintite de noi mai înainte, precum și altele cum ar fi cele referitoare la încercările de a propaga ideile suprarealismului, simbolismului, expresionismului — idei însă care aici vor fi grefate pe motive ale specificității naționale, pe o „rusticitate" preluată din universul fantastic al basmelor sau cîntecelor bătrînești, al formelor caracteristice vechilor icoane, miniaturi sau stampe. Pictori ca I. Milev, P. Gheorghiev, H. Stancev sau V. Dimitrov-Maistora cunosc, de exemplu, din plin seducția simbolismului sau expresionismului tradițional folcloric, în care elevația pură a registrului cromatic, tușele de culoare intense și întotdeauna de o severă expresivitate sînt la ei componente individualizate de armonie și stil ceremonios, puse în slujba evidențierii frumuseții intimității lumii rurale și a omului.

Credem că lucrarea Evgheniei Lvova despre arta bulgară va suscita un justificat interes din partea cititorului român, dornic să aibă la îndemînă — alături de celelalte lucrări care

Scanned with OKEN Scanner

îl introduc în universul de valori al artei universale — și o lucrare care să-i poată oferi o imagine de ansamblu asupra artei din țara vecină, de la origini pînă în primele decenii ale acestui secol, să sublinieze totodată principalele momente ale evoluției acesteia, a perioadelor ei de maximă înflorire.

ION MARINA

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ LA EDIȚIA ÎN LIMBA RUSĂ

Această carte este formată din cîteva părți — sub formă de capitole tratînd istoria multiseculară a artei bulgare. În epoci diferite arta poporului bulgar a cunoscut perioade de înflorire excepțională dar și perioade de decadență — acestea din urmă fiind în strînsă legătură cu numeroasele incursiuni ale asupritorilor străini. Cu toate acestea, pe pămîntul bulgăresc s-au creat monumente de cultură ce se situează, ca valoare artistică, la nivelul celor mai prestigioase monumente ale artei europene. O parte din aceste monumente au fost relativ bine studiate, totuși, există perioade încă puțin puse în lumină ale dezvoltării artei bulgare — perioade a căror cercetare amănunțită a început nu de mult timp — aceasta privește mai cu seamă premisele formării artei bulgare și a culturii acestei țări în epoca feudalismului. Din acest motiv, autoarea a fost nevoită să se limiteze doar la o trecere în revistă a acestor perioade în cadrul istoriei artei bulgare.

Plecînd de la cercetările întreprinse de oamenii de știință bulgari, de la materialele de arhivă și publicațiile periodice, autoarea a încercat astfel să înfățișeze principalele momente ale evoluției artei bulgare, insistînd în-

 deosebi asupra unor asemenea etape reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tative ca Renașterea națională și cultura artistică aparținînd epocii moderne. Delimitînd înainte de toate pictura, autoarea a vrut să arate, desigur, însemnătatea acesteia în istoria artei bulgare, de asemenea, să reliefeze permanențele unor tradiții democratice care au existat pe parcursul întregii istorii a artei naționale din secolul al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Odată cu eliberarea Bulgariei de fascism, în anul 1944, a început o nouă etapă de dezvoltare a culturii și artei bulgare ; ea necesită, la rîndul ei, o investigație specială, de sine stătătoare.

Autoarea aduce mulțumiri istoricilor de artă bulgari M. Țonceva, A. Vasiliev, D. Ostoici, care prin observațiile și sugestiile lor au ajutat-o efectiv în elaborarea acestei cărți.

EVGHENIA LVOVA

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Bulgaria este o țară cu străveche și originală cultură, a cărei istorie însumează mai multe sute de ani ; particularități de ordin social ca și specificul așezării ei geografice au lăsat urme adînci asupra artei create pe aceste meleaguri. Făcînd parte din Peninsula Balcanică, teritoriul Bulgariei de azi a cunoscut în trecut invazia multor popoare, unele etnii statornicindu-se chiar definitiv pe pămîntul bulgăresc, trecînd la durarea de așezări și la crearea unei culturi locale.

Numărul mare al monumentelor rămase de la aceste diverse popoare a alcătuit cîteva straturi principale, pe baza cărora în cele din urmă s-a și putut forma propriu-zis cultura bulgară. Mai cu seamă monumentele tracilor, ale greco-romanilor, precum și cele ținînd de creștinismul timpuriu au avut, în acest sens, o însemnătate covîrșitoare.

Pămîntul bulgăresc poate fi socotit un nesecat izvor de rarități arheologice. Au fost date la iveală vase și statuete din pămînt ars ornamentate cu desene geometrice ce datează încă din neolitic ; în peștera Magur (lîngă orașul Vidin) s-au descoperit, de asemenea, imagini săpate în stîncă — reprezentînd scene de vînătoare și de dans — din epoca bronzului (ilust. 1). Prin cercetarea ruinelor străvechilor așezări

Scanned with OKEN Scanner

sau orașe ale acestei țări, oameni de știință de pretutindeni au prilejul de a veni în contact cu elemente ale unei culturi strălucite, care a înflorit în antichitate și în evul mediu ; numeroase picturi murale de dimensiuni monumentale din incintele gorganelor ori monumentelor funerare, sau aflate pe pereții modestelor biserici creștine, deschid posibilități nelimitate pentru cei ce studiază arta antică și din epoca Bizanțului.

Așezarea tracilor pe pămîntul de astăzi al Bulgariei a avut loc încă din vremuri imemoriale. În izvoarele grecești (în eposul vechi grecesc, ca și în mitologie) se găsesc numeroase referiri cu privire la acest popor viteaz și la conducătorii săi, sau la relațiile pe care tracii le întreținеau cu grecii. În *Iliada* și *Odiseea*, de exemplu, sînt relatate în mod amănunțit primele ciocniri ce au avut loc între aceste două popoare în apropierea coastelor Mării Negre. Homer descrie în Iliada momentul în care conducătorul de oști trac Res (Rezos), cel ce luase parte la războiul troian, își face apariția, într-un fast strălucitor, pe cîmpul de luptă. Atrăgea atenția carul său de luptă bătut în aur și argint, și grelele armuri din aur, vrednice să împodobească doar zeii nemuritori. După unele eresuri orale, Spartacus — conducătorul cu aureolă de legendă al sclavilor răsculați din vechea cetate a Romei — și Orfeu, cunoscutul cîntăreț al antichității, ar fi plecat din Tracia. În mitologia greacă se menționează, de asemenea, tragicul sfîrșit al regelui trac orbit de zei, Fineu — cel care le-a indicat argonauților drumul ce ducea la Calchis. Însuși Homer are cuvinte de admirație pentru înalta artă cu care tracii își confecționau armele, iar întinsele pășuni de pe pămînturile roditoare stăpînite de acest popor le numește drept „o împărăție a lînei și a turmelor de oi".

Cercetările arheologice desfășurate pe teritoriul Bulgariei în ultimii ani vin, în acest

Scanned with OKEN Scanner

sau orașe ale acestei țări, oameni de știință de pretutindeni au prilejul de a veni în contact cu elemente ale unei culturi strălucite, care a înflorit în antichitate și în evul mediu ; numeroase picturi murale de dimensiuni monumentale din incintele gorganelor ori monumentelor funerare, sau aflate pe pereții modestelor biserici creștine, deschid posibilități nelimitate pentru cei ce studiază arta antică și din epoca Bizanțului.

Așezarea tracilor pe pămîntul de astăzi al Bulgariei a avut loc încă din vremuri imemoriale. În izvoarele grecești (în eposul vechi grecesc, ca și în mitologie) se găsesc numeroase referiri cu privire la acest popor viteaz și la conducătorii săi, sau la relațiile pe care tracii le întrețineau cu grecii. În *Iliada* și *Odiseea*, de exemplu, sînt relatate în mod amănunțit primele ciocniri ce au avut loc între aceste două popoare în apropierea coastelor Mării Negre. Homer descrie în Iliada momentul în care conducătorul de oști trac Res (Rezos), cel ce luase parte la războiul troian, își face apariția, într-un fast strălucitor, pe cîmpul de luptă. Atrăgea atenția carul său de luptă bătut în aur și argint, și grelele armuri din aur, vrednice să împodobească doar zeii nemuritori. După unele eresuri orale, Spartacus — conducătorul cu aureolă de legendă al sclavilor răsculați din vechea cetate a Romei — și Orfeu, cunoscutul cîntăreț al antichității, ar fi plecat din Tracia. În mitologia greacă se menționează, de asemenea, tragicul sfîrșit al regelui trac orbit de zei, Fineu — cel care le-a indicat argonauților drumul ce ducea la Calchis. Însuși Homer are cuvinte de admirație pentru înalta artă cu care tracii își confecționau armele, iar întinsele pășuni de pe pămînturile roditoare stăpînite de acest popor le numește drept „o împărăție a lînei și a turmelor de oi".

Cercetările arheologice desfășurate pe teritoriul Bulgariei în ultimii ani vin, în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens, în ajutorul reconstituirii înfățișării inițiale a unor orașe populate de traci ; ele ne oferă posibilitatea să tragem unele concluzii în ceea ce privește particularitățile culturii lor edilitare și artistice și ale meșteșugurilor practicate. Meșterii traci stăpîneau la perfecție arta incrustației în metal, ei își ornau uneltele de muncă ca și diferite obiecte de uz casnic cu reprezentări de animale domestice, precum și cu desene fine, acestea vădind un stilizat caracter geometric sau floral ; asemenea ornamente erau aplicate și pe brățări și fibule lucrate din bronz și din metale prețioase.

Coifurile și scuturile, sfeșnicele și podoabele femeilor, uneltele de muncă și ferecătura destinată să înfrumusețeze carele de luptă, toate acestea poartă pecetea unui înalt gust artistic, precum și a perfecțiunii la care ajunsese știința prelucrării metalelor.

„În domeniul artei, tracii au atins un înalt nivel în dezvoltarea meșteșugurilor artistice — scrie cercetătorul bulgar D. Dimitrov. De o largă răspîndire s-au bucurat motivele decorative inspirate din lumea animalelor. Ca o caracteristică pentru arta așa-numitului stil zoomorfic menționăm aici înclinația spre stilizare și combinarea liberă a diferitelor trupuri de animale, avînd ca rezultat crearea unor motive fantastice de o factură ciudată, care vor intra apoi în decorația unor obiecte specifice condițiilor de viață ale tracilor : arme, unelte de muncă, vase și, îndeosebi, renumitele aplicații pentru centuri, hamuri etc.“ [1] Fără îndoială, cultura artistică a tracilor se deosebea printr-o anume diversitate ca și prin bogăția formelor de exprimare — reprezentări și motive inspirate din viață îmbinîndu-se aici în mod firesc cu elemente convenționale, preponderent decorative, stilizate sau simbolice. În privința ornamentului de pe vasele trace executate din metal forjat, el continuă să păstreze evidente legături cu filonul antic [2]. Astfel, cercetătorii bulgari de azi consideră că moște-

Scanned with OKEN Scanner

nirea artistică tracă a putut avea un important rol îndeosebi în dezvoltarea de mai tîrziu a artei poporului bulgar [3].

După cum este cunoscut, tracii s-au adăpat la izvoarele culturii antice — ceea ce a făcut ca spiritul acesteia să se răsfrîngă realmente și specific în creația lor ; de asemenea, ei au asimilat și elemente ale culturii cretano-miceniene, care atinsese o mare înflorire în perioada cînd neamurile tracice trecuseră la populareа Peninsulei Balcanice. Variatele influențe din perimetrul artei trace pot fi înțelese numai luînd în considerație trăsăturile stilistice proprii unui întreg șir de monumente de interes arheologic și artistic.

A devenit celebru în lume tezaurul (secolul al VIII-lea î.e.n.) descoperit în raionul Pleven (satul Vîlcii Trîn), format din treisprezece piese de aur (ilust. 2). Valoarea inestimabilă a acestora constă nu numai în perfecțiunea execuției formelor, dar și în uimitoarea finețe a artei incrustației. Un alt tezaur scos la iveală în localitatea Pantaghiurište, păstrat în prezent la Muzeul arheologic din Plovdiv (secolul al IV-lea î.e.n.), este compus din nouă piese de aur decorate cu scene mitologice și desene florale, în a căror execuție se simte mîna unui meșter experimentat [4].

În ceea ce privește formarea culturii locale, o mare însemnătate a avut momentul colonizării de către greci a coastelor Mării Negre, începînd din aproximativ secolul VII î.e.n. Orașe ca Apollonia (Sozopol), Mesembria (Nesebar), Odessos (Varna) și altele, practicau un comerț înfloritor atît cu tracii din interiorul țării, cît și cu multe alte popoare din împrejurimi.

Incontestabil că înfățișarea coloniilor de pe țărmul Mării Negre era mult apropiată de cea a orașelor tipic eline. Puteau fi întîlnite construcții de dimensiuni monumentale, piețe centrale, teatre, amfiteatre de luptă, precum și temple. Ca urmare a unor izvoare scrise, avem

Scanned with OKEN Scanner

cunoștință, de exemplu, de existența unor temple închinate lui Apollo din Odessos și a teatrului din Mesembria, unde se organizau serbări în cinstea lui Dyonisos. Că între aceste orașe și metropolă existau legături strînse, o mărturisesc un mare număr de fragmente din decorația arhitecturală a unor construcții impunătoare (capitele, bucăți de basoreliefuri), ca și plăcile funerare, ceramica, măștile din teracotă, sculptura, precum și bijuteriile păstrate astăzi în muzeele din Sofia, Nesebar, Burgas, Varna și din alte orașe ale Bulgariei.

Arta de a ciopli piatra poate fi reconstituită după nenumărate fragmente de sculptură și plăci funerare, în care se constată că multe dintre imagini și subiecte relevă similitudini cu miturile cultice și cu religia tracilor și a grecilor [5]. Astfel, imaginile lui Dyonisos, Cybele, Apollo, Hercules, se întîlnesc alături de zeițele de origine tracă de pe reliefurile cioplite în piatră locală sau în marmură. Prezența unor tendințe locale specifice a putut fi depistată și în formele ce țin de plastica mică, în special în statuetele din teracotă unde se vădește o anumită autenticitate artistică și care se deosebesc de cele grecești nu numai prin execuție, ci și prin idealurile estetice de care au fost însuflețite [6].

Autorii monumentelor de sculptură ridicate pe teritoriul Bulgariei au fost, fără îndoială, atît greci, cît și traci. Între acestea, basorelieful dedicat lui Anaxandros (începutul secolului al V-lea î.e.n.), se detașează ca una din operele reușite ale genului ; ceea ce reține atenția la această excepțională creație a unui sculptor anonim este frumusețea plastică, conținutul ei de o profundă vibrație umană (ilust. 3). Basorelieful se rezumă la înfățișarea figurii unui bărbat într-un moment de răgaz, care se joacă cu un cîine. Motivul extrem de comun, eminamente laic, la care s-a apelat pentru a fi reprezentat pe placa funerară, este tratat realist ; o anume spontaneitate a atitudinii se de-

Scanned with OKEN Scanner

gajă din figura bărbatului care, cu gingășie, și-a aplecat capul asupra neastîmpăratului său prieten. Un ușor zîmbet se întrezărește pe chipul calm, ce se delimitează prin trăsături clare, individuale. Calitatea de înaltă ținută artistică a acestui basorelief este evidentă în volumetria plastică a formelor, în modelarea figurilor, conturate cu un autentic simț al armoniei și delicateței. Mișcarea mîinilor, înclinarea capului, modul în care cad faldurile togăi prinsă pe umărul bărbatului, precum și linia în diagonală a toiagului pe care se sprijină, toate acestea imprimă întregii compoziții un echilibru desăvîrșit și o notă de grațioasă eleganță.

Însușirile de ordin pur plastic ale acestui monument sculptural ne îndreptățesc, dealtfel, să-l considerăm ca făcînd parte din creația unui maestru prestigios ; nu este exclus ca el să fi aparținut celebrului sculptor Calamis, cel care, conform tradiției orale, a creat o statuie imensă a lui Apollo, destinată să împodobească orașul Apollonia, transportată mai tîrziu la Roma, în Capitoliu.

Paralel cu sculptura originală și arhitectura, în perioada elenismului au fost create pe teritoriul Bulgariei și numeroase monumente ale picturii, care lasă și astăzi o impresie de neuitat prin armonia și frumusețea figurilor, ca și prin dinamica mișcărilor. Așa sînt, de exemplu, renumitele picturi murale ce decorează monumentul funerar de la Kazanlîk, din secolul al IV-lea î.e.n. (descoperit în 1944). El poate fi considerat un monument arhitectonic unic în felul său, alcătuind un întreg complex pictural. Clasic de simple în ceea ce privește compoziția, pline de noblețe sub raportul coloritului, picturile din interior cuceresc prin expresivitatea lor umană și sinceră. După opiniile cercetătorilor, dreptul de paternitate în crearea arhitecturii monumentului funerar de la Kazanlîk trebuie atribuit negreșit constructorilor traci. În stilul acestor picturi, în schimb, s-a

Scanned with OKEN Scanner

făcut simțită intervenția reciprocă atît a artei grecești, cît și a celei trace [7].

Cea mai interesantă este pictura sub formă de friză din coridorul și din rotonda incintei funerare — concepută în spiritul celor mai bune tradiții antice (ilust. 4). Pășind pragul unei încăperi de dimensiuni nu prea mari, privitorul se vede înconjurat dintr-o dată de scene și figuri grandioase, executate cu o vervă plină de strălucire. Deși tema principală este înfățișarea unei săli de mese funerare din casa unui trac înstărit, picturile murale din Kazanlîk sînt un imn închinat biruinței vieții asupra morții ; ele preamăresc virtuțile unui om a cărui trecere prin viață fusese dintre cele mai înălțătoare, încărcată de fapte eroice. Într-adevăr, izbitoare este aici legătura vie cu lumea înconjurătoare, cu umilele ei interese pămîntești — ea reprezentînd și laitmotivul care a stat la originea creării acestor picturi. Maiestoase și impunătoare sînt în această privință chipurile bărbatului trac, al soției, ale luptătorilor și slugilor — ele fiind acelea care trebuie să conducă gîndul privitorului spre cel ce-și doarme somnul de veci și, în același timp, să reînvie amintirea vieții lui pămîntești, ce cunoscuse un zbucium continuu, victorii răsunătoare pe cîmpul de luptă și fapte de vitejie, precum și bucurii pe care le trăiește fiecare om zi de zi (ilust. 5). În tratarea temei este de remarcat atît realismul, cît și un mod stenic, concret, de a gîndi al artistului.

Cu deosebire se detașează felul în care este rezolvată scena principală — sala de mese destinată ritualului funerar — aceasta datorită frumuseții ritmului, științei armoniei tipic elenistice a mișcărilor figurilor, pline de grație, conturate cu eleganță și o autentică savoare picturală. Dinamismul cailor în plin avînt, cuprinși parcă de o furie oarbă, al carelor, pe de o parte, iar pe de alta, calmele, egalele gesturi ale slugilor purtînd tăvi cu fructe sau cîntînd la flaut, sînt laturi complementare ale unei

Scanned with OKEN Scanner

viziuni artistice unitare (ilust. 6, 7). Dealtfel în execuţia acestor picturi murale elementele pictural-decorative se împletesc organic cu modelarea exactă, grafică, a formelor. Coloritul neobişnuit de bogat este compus dintr-o gamă de culori care merge de la nuanţe închise, profunde şi expresive, pînă la jumătăţi de tonuri strălucitoare, sonore, sau foarte fine.

Un loc cu totul aparte, alături de scenele care înfăţişează viaţa acestui trac de rang nobil, ocupă ornamentul. Este de presupus că în picturile murale ale monumentului funerar din Kazanlîk au fuzionat tradiţii dintre cele mai nobile ale artei greceşti precum cele ale artei locale trace — lucru ce şi-a găsit expresia nu numai în însăşi forma de cupolă a monumentului, dar şi în elementele ce ţin de concepţia ornamentală, decorativă, a acestuia ; ele au imprimat motivelor antice o şi mai mare pregnanţă şi prospeţime.

Cînd în secolul I î.e.n., romanii cucereau Tracia şi formau pe pămînturile ei două state separate : Moesia (în jurul anilor 15 e.n.) şi Tracia (în jurul anilor 40 e.n.) — se poate închipui că ei au găsit aici monumentale edificii arhitectonice, meşteşuguri artistice ajunse la o mare înflorire, o pictură şi o sculptură deja constituite ca domenii artistice. O parte din tradiţiile existente au putut fi asimilate şi dezvoltate în epocile ulterioare dar, odată cu aceasta, are loc şi un proces de cristalizare a unor noi calităţi şi genuri ale artei.

În primul rînd romanii aduceau cu ei procedee de construcţie edilitară necunoscute pînă atunci, alte principii ale ordinului în arhitectură, noi forme şi un nou sistem de ornamentare decorativă. Ei sînt cei care au ridicat pe teritoriul Bulgariei de azi masive aşezări, oraşe ca : Ulpia Eseus, Pautaliu, Serdicu, Nicopolis ad Istrum, Augusta Traiana şi altele, ale căror ruine stau la temelia formării unor oraşe de azi : Ghighen, Kiustendil, Sofia, Nikiup, Stara Zagora.

Scanned with OKEN Scanner

O importanță considerabilă capătă în această vreme portretul sculptural și sculptura funerară în relief, în ale căror subiecte recunoaștem sursele de inspirație ale artei trace.

Pe de altă parte, ca urmare a răspîndirii creștinismului se petrecuseră transformări dintre cele mai profunde în aria dezvoltării culturii artistice a Moesiei și Traciei ; el a și fost recunoscut ca religie oficială în secolul al IV-lea — fapt ce în curînd își va pune amprenta asupra tuturor genurilor artei. Într-adevăr, biserica creștină s-a năpustit cu violență asupra a tot ce era pentru ea păgîn, distrugînd dintr-un impuls fanatic multe dintre monumentele de sculptură și arhitectură. În aceste condiții doar pictura a supraviețuit, devenind singurul gen al artei preferat și recunoscut de biserică.

În anul 330 împăratul Constantin cel Mare ia hotărîrea să transfere centrul politic al imperiului la Bizanț (Constantinopol), iar în anul 395 Imperiul roman era deja definitiv împărțit în cel de Răsărit și cel de Apus. În ceea ce privește Peninsula Balcanică, ea a intrat aproape în întregime în componența Imperiului de Răsărit.

În această perioadă au fost ridicate pe teritoriul Bulgariei o serie de monumente de arhitectură aparținînd creștinismului timpuriu și epocii bizantine. Dintre acestea s-au păstrat în bună stare : Mitropolia Veche din Nesebar (sfîrșitul secolului al V-lea), biserica Sf. Sofia din Sofia (aproximativ secolul al VI-lea), ridicată în centrul necropolei creștine din vechiul Serdicu, Biserica Roșie din apropierea satului Peruștița. Toate aceste edificii religioase sînt mărturii ale avîntului construcțiilor în epoca de început a creștinismului.

Astfel, atît slavii, cît și protobulgarii ce se vor așeza mai tîrziu pe aceste meleaguri, preiau o moștenire culturală bogată și originală lăsată de traci, greci, romani și bizantini.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul al VII-lea are loc migrația slavilor în teritoriile balcanice ale Imperiului roman de Răsărit, unde se stabilesc definitiv, amestecîndu-se cu populația locală tracă. Faptul a dus la schimbarea compoziției etnice a Peninsulei Balcanice. Existența unor afinități în ceea ce privește relațiile sociale statornicite între traci și slavi au favorizat, dealtfel, asimilarea acestora din urmă.

În a doua jumătate a secolului al VII-lea, în partea de nord a Munților Balcanici are loc un eveniment de seamă : unirea a șapte triburi slave care vor începe o luptă lungă și istovitoare cu Imperiul bizantin. Tot în vremea aceasta, sub conducerea lui Asparuh, își fac apariția în Peninsula Balcanică protobulgarii, constituiți din triburi de nomazi, care în scurt timp vor intra în componența populației slave.

În anul 681 Bizanțul este nevoit să recunoască oficial noul stat slavo-bulgar ; la început protobulgarii ocupaseră o situație privilegiată, ca urmare a unui sistem mai superior de organizare militară, însă în curînd vor ajunge să se contopească cu masa de bază a triburilor slave, care, din punct de vedere al dezvoltării sociale și culturale, se găseau pe o treaptă mai avansată. Doar numele de „bulgari“ și l-au păstrat, ca o denumire strict etnică, pentru desemnarea slavilor din sud-estul balcanic care, mai tîrziu, vor alcătui statul medieval bulgar.

„În aceste grele condiții social-economice, etnice, politice și culturale a avut loc formarea naționalității bulgare — o naționalitate slavă prin însăși originea ei, care a reușit să-și dezvolte rapid forțele de producție și să-și creeze, în epoca de cristalizare a feudalismului, pe temelia bogatei moșteniri antice pe care o dobîndise, o cultură superioară care, prin fondul ei, era de asemenea slavă“ — scrie arheologul bulgar Dimităr Dimitrov [8].

Cultura artistică a Bulgariei medievale reprezintă în acest sens un fenomen destul de

Scanned with OKEN Scanner

complex și interesant, în cuprinsul ei identificîndu-se influențe ale Bizanțului, precum și ale culturii altor țări ca Siria și Palestina, Persia și Cappadocia.

Avîndu-și centrul de iradiere la Constantinopol, influența bizantină s-a răsfrînt pe solul bulgăresc în forme dintre cele mai specifice, dobîndind — e adevărat — un caracter mai puțin rafinat, dar mult mai realist și mai omenesc, mai emoțional [9].

Crearea și dezvoltarea culturii noului stat s-a bazat, desigur, pe acțiunea de prelucrare creatoare a celor mai valoroase tradiții locale existente. Drept mărturie în acest sens stau edificii cîndva grandioase, care au ajuns pînă la noi în ruine, din vechi orașe de reședință ca Plisca și Preslav. În ceea ce privește înaltul nivel pe care l-a atins tehnica edilitară și artele aplicate în perioada de consolidare a feudalismului, o imagine concludentă ne oferă monumentele datate în vremea primului țarat bulgar (681—1018), monumente ce se remarcă prin proporții și o anume frumusețe a liniei [10].

Studiile întreprinse de oamenii de știință în raioanele Plisca, Preslav (astăzi regiunea Sumensk) urmăresc să reconstituie, treptat, înfățișarea arhitectonică inițială a o serie de palate, fortificații și clădiri orășenești. Se presupune că autorii acestora au fost meșteri locali, care stăpîneau la perfecție arta de a construi [11].

Prima capitală a bulgarilor — Plisca — sub domnia hanului Krum (803—814) și a hanului Omurtag (816—831) se întindea pe un teritoriu imens (aproximativ 23 km) și atrăgea atenția printr-o dispoziție constructivă originală : ea era apărată prin două rînduri de fortificații. Din exterior orașul arăta întocmai ca un lagăr militar, în timp ce curtea interioară, înconjurată de un zid gros din piatră, închidea locuințele hanului și ale nobilimii. Aici se înălțau palatele și încăperile aferente, clădite din imense blocuri de piatră : o parte din ele

 — Camera tronului, Palatul Mic — erau îm-

Scanned with OKEN Scanner

brăcate cu plăci din marmură. Tot în această parte a oraşului se găseau şi templele. Dealtfel odată cu primirea de către bulgari a creştinismului, în anul 865, în timpul domniei lui Boris (852—889), va începe o intensă campanie de construire a unor biserici şi mînăstiri ortodoxe. Este cunoscută în acest sens Bazilica Mare din Plisca, ridicată după tipicul modelelor bizantine.

Afirmarea statului bulgar în Balcani, a puterii şi vitalităţii sale, şi-a aflat simbolizarea deplină în *Călăreţul de la Madara* (sec. VII) — un basorelief săpat direct în stîncă la douăzeci şi trei de metri înălţime, reprezentînd o compoziţie cu trei personaje : un călăreţ, un leu şi un cîine. Aerul solemn al compoziţiei este în măsură să-i confere un caracter sever şi monumental.

În perioada domniei lui Simeon (893—927), statul bulgar se întăreşte şi mai mult, capitala fiind transferată la Preslav. Ca aspect noua capitală aminteşte de Plisca. În această privinţă dispunem de o serie de documente scrise, prin care ne sînt relatate unele particularităţi de ordin arhitectonic, proprii acestui oraş [12].

În varianta rusească (novgorodiană) a *Cuvîntului împotriva arianiţilor* se vorbea de exemplu despre faptul că ţarul Simeon şi-a construit o nouă Biserică de Aur la gurile rîului Tici, iar în binecunoscutul letopiseţ *Hexameronul,* al scriitorului bulgar Ioan Exarhul (descoperit de către cercetătorul rus C. Kalaidovici în primul sfert al veacului trecut) este redată în amănunţime descrierea oraşului Preslav. Ioan Exarhul scrie : „Cînd un ţăran oarecare, un biet călător venit din alte părţi, îşi aruncă privirea asupra turnurilor cartierului împărătesc (partea interioară a oraşului) el cade în extaz. Apoi, apropiindu-se de porţi, se tot minunează şi oftează. În interior ochii săi descoperă, şi într-o parte şi într-alta, clădiri grandioase din piatră, împodobite cu elemente de sculptură în lemn, sau cu alte materiale.

Scanned with OKEN Scanner

Păşind după aceea în palatul domnesc şi privind toate aceste construcţii, precum şi bisericile înălţate aici, decorate în exterior cu plăci de piatră, lemn sau cu frescă, iar în interior împodobite cu plăci din marmură, aramă, argint sau aur, îi este imposibil să-şi dea seama cu ce ar putea să le compare..." [13].

Preslavul s-a impus nu numai ca un centru politic şi administrativ important dar şi ca centru al meşteşugurilor artistice cele mai variate. Astfel, în ultima vreme, arheologii bulgari au dat la iveală o serie de ateliere care se ocupau cu producerea de ceramică glazurată. Dealtfel se consideră că înflorirea ceramicii bulgare s-a produs în secolele IX—X. Ceramica nu numai că a introdus o anume frumuseţe şi cromatică în aspectul arhitectural al interioarelor, dar a constituit elementul de decoraţie şi pentru unele faţade de clădiri. Cu ajutorul tehnicii ceramicii glazurate au fost executate chipurile de sfinţi, mucenici şi îngeri. Este cunoscută în acest sens icoana din ceramică a *Sf. Teodor* (secolele IX—X), confecţionată la mînăstirea de la Patleina [14].

De remarcat la această icoană sînt atît ţinuta de o severă monumentalitate, cît şi expresia plină de distincţie a unor combinaţii coloristice (nuanţe ale unor tonuri de brun, alb, ocru şi violet). În general stadiul înfloritor pe care l-a atins cultura bulgară din secolul al IX-lea s-a oglindit în existenţa unei multitudini de forme ale creaţiei artistice — stadiu concretizat în special în arta ceramicii Preslavului, ai cărui meşteri au ajuns să sintetizeze atît filoane ale tradiţiilor slave, cît şi ale unora mult mai vechi. Ceramica destinată arhitecturii (faianţă cu desen glazurat şi cu motive decorative) făcea parte din multiplele elemente de ornamentaţie a clădirilor — şi era folosită la împodobirea coloanelor, a plafoanelor, a cornişelor etc. Ceea ce caracterizează ceramica din Preslav este tratarea liberă a compoziţiei ; figurile şi ornamentul se completează reciproc,

Scanned with OKEN Scanner

păstrînd o expresie unitară şi riguroasă a armoniei liniilor şi raporturilor de culoare. Alături de elemente de decoraţie din ceramică, în ansamblurile arhitecturale ale Preslavului au fost folosite şi reliefuri din piatră reprezentînd motive florale şi animaliere. Nu de puţine ori plăcile din piatră erau acoperite cu o culoare vie de chinovar sau carmin. Capetele unor lei, maimuţe, iepuri sau grifoni se înscriau firesc în compoziţia capitelurilor şi a cornişelor din piatră ale unor clădiri ; totodată, ornamentele de pe frize şi capiteluri, foarte fine şi variate ca desen, apoi policromia decoraţiei ceramice, au fost de natură să creeze acea somptuozitate şi splendoare a elementului decorativ despre care vorbea Ioan Exarhul.

Adevărat este că despre pictura acestor timpuri îndepărtate se ştie foarte puţin. Interesante sînt în acest sens informaţiile documentare existente în unele izvoare scrise. După cum arată cronicarul bizantin Simeon Lagofet, un oarecare pictor Metodiu ar fi executat pictura pentru palatul regal — iar una din scenele pictate de el — *Judecata de apoi* — l-ar fi zguduit în aşa măsură pe cneazul Boris încît a primit să fie botezat. Despre chipul ţarului Simeon, „pictat cu culori pe zid", menţionează Ioan Exarhul, iar conicarul bizantin Schiliţa ne informează că atunci cînd Ioan Tzimiskes cucerise oraşul Preslav (927) şi se întorcea la Ţarigrad, solemna procesiune era deschisă de icoana *Maicii Domnului,* cea pe care o luase cu forţa din Bulgaria.

Această procesiune pe străzile Ţarigradului cu o icoană bulgărească a fost reprezentată în una din miniaturile secolului al XIII-lea. „Fără îndoială — scrie cercetătorul bulgar N. Mavrodinov — că în Bulgaria pictura de icoane atinsese un grad înalt de dezvoltare" [15].

Despre nivelul superior al dezvoltării picturii bulgare vorbesc şi puţinele fragmente păstrate ale unor opere valoroase. Astfel, în secolul al XII-lea, a fost transcrisă în Rusia

Scanned with OKEN Scanner

Evanghelia întocmită de Constantin Preslavski (păstrată la muzeul de istorie din Moscova) — în care a fost inclusă și copia după miniatura originală bulgărească, în care era înfățișat cneazul Boris. Acesta apare reprezentat la o vîrstă tînără, chipul lui exprimă bărbăție și fermitate. N. Mavrodinov observă că acele capiteluri ale coloanelor ce încadrează figura cneazului Boris repetă întocmai capitelurile unei coloane existente în incinta altarului bisericii mînăstirii din Patleina.

Măiestria artistică a execuției, delicatețea combinațiilor coloristice, precum și rafinamentul ornamentului inclus în miniatură — sînt însușiri care pun în evidență un meșter iscusit.

Această extraordinară propășire pe care o cunoaște cultura artistică bulgară, începînd cu epoca primului țarat bulgar, a fost întreruptă de pustiitoarele incursiuni ale împăratului bizantin Ioan Tzimiskes. Astfel, odată cu alte orașe din partea de răsărit a Bulgariei, a fost transformat în ruine și Preslavul. În această situație, centrul țaratului bulgar se va deplasa la apus — în Macedonia, unde vor fi cultivate în continuare tradițiile artei bulgare (în orașele Prespa, Ohrida).

Mai mult de o sută cincizeci de ani a durat dominația bizantină în Bulgaria — aceasta întrucît întreaga Peninsulă Balcanică fusese transformată în provincie bizantină. În această perioadă, în regiunea Balcanilor au avut loc de două ori năvăliri ale cruciaților precum și ale altor cuceritori străini. În ceea ce-i privește pe bizantini, ei au trecut la așezarea lor definitivă pe pămînturile bulgărești, supunîndu-i în același timp pe bulgari exploatării feudale, tinzînd să-i subjuge și pe plan spiritual. Cu toate acestea, neîncetatele mișcări și răscoale ale bulgarilor înșiși sînt o dovadă că ei nu s-au împăcat nici o clipă cu jugul asupririi bizantine, căruia i s-au împotrivit într-un activ front de rezistență

Scanned with OKEN Scanner

În perioada dominației bizantine au fost create cîteva monumente de artă care au supraviețuit pînă în zilele noastre, ridicate în principal în partea periferică a țării, cît mai departe de marile orașe. De exemplu biserica necropolă a mînăstirii din Bacikovo, de lîngă Asanograd, a fost construită în apropierea unei mînăstiri întemeiată la sfîrșitul secolului al XI-lea de către conducătorul de oști bizantin, gruzinul Gheorghi Bacurian. Așezată în munții Rodopi, mînăstirea din Bacikovo a constituit în decursul multor veacuri locul de conservare a unora dintre cele mai înaintate tradiții artistice ; ea a jucat un rol însemnat în anii luptei pentru eliberarea națională.

Picturile murale ale bisericii mînăstirii din Bacikovo au fost realizate în perioade diferite. Cele mai interesante sînt frescele din secolul al XI-lea — mijlocul secolului al XII-lea, considerate de către specialiști ca aparținînd unor monumente tipic bizantine din epoca Comnenilor. Apreciind mult calitățile propriu-zis artistice ale acestor creații, V. Lazarev consemnează : „Luat în toată complexitatea sa, acest ansamblu decorativ se remarcă prin extraordinara eleganță și simplitate a compoziției arhitecturale. Fiecare scenă ocupă un loc precis delimitat“ [16].

Aceste picturi au suferit însă mult în decursul timpului ; din douăspreze compoziții principale se mai păstrează azi intacte doar trei. Celelalte au rămas doar în fragmente.

Ele impresionează înainte de toate prin figurile lor mărețe și grave, în același timp clasice din punct de vedere al perfecțiunii și sobrietății desenului liniar, precum și al ritmului compozițional. Deosebit de caracteristice pentru aceste picturi sînt expresiile fizionomice delicate, chipuri cu nasul alungit și gura mică, cu ochii în formă de migdală — cu privirea îndreptată către „înlăuntru“. De o frumusețe grațioasă este de exemplu figura unui arhanghel (în absidă) ; în felul cum este interpretat,

Scanned with OKEN Scanner

pare a fi apăsat de povara unei tristeți reținute, calme, ce se deslușește în ușoara înclinare a capului, ca și în privirea ce se pierde în depărtare. În aceeași manieră sînt tratați și apostolii din compoziția *Împărtășania apostolilor* — muzicalitatea ritmului fiind subliniată aici prin repetatele mișcări line ale chipurilor îndreptate spre Christos. Figura arhanghelului, chipul Maicii Domnului (ilust. 8), ca și figurile unui grup de sfinți oferă suficiente argumente pentru a demonstra prezența în aceste compoziții a unor ecouri ale tradițiilor antice, ce se fac simțite deopotrivă în modul de execuție, în frumusețea modelării corpului uman, în eleganța mișcărilor, ca și în factura rafinată a combinațiilor coloristice [17].

Destul de ingenios sînt folosite aici de către autor elementele arhitecturale existente : coloanele subțiri și arcadele suple ce închid în ele spațiul din interior sînt în măsură să confere întregului ansamblu decorativ impresia de tot omogen și un adîncit caracter logic.

În afara picturilor murale de la mînăstirea din Bacikovo, sînt atestate în această epocă de stăpînire bizantină și frescele bisericii Sf. Gheorghe din Sofia (începutul sec. XII-lea) ; ele s-au păstrat însă într-o stare destul de precară.

Mult mai multe lucruri ne sînt cunoscute din cultura artistică înflorită în timpul celui de al doilea țarat bulgar — țarat ce se formase în urma răsturnării dominației bizantine. În anul 1186, frații Petru și Asan, în calitatea lor de suzerani feudali, au preluat conducerea răscoalei populare ce izbucnise împotriva asupririi bizantine, eliberînd aproape toate teritoriile din nordul Bulgariei. Mai tîrziu granițele celui de al doilea țarat bulgar au fost mult lărgite, pentru ca în timpul domniei lui Ioan Asan al II-lea (1218—1241) statul bulgar să se transforme într-o mare putere în Balcani. Orașul Tîrnovo, capitala noului stat, devine în curînd unul dintre cele mai puternice centre

Scanned with OKEN Scanner

ale culturii slave. Aici a luat ființă renumita școală de artă din Tîrnovo — din care au ieșit zeci de pictori, miniaturiști, sculptori în lemn și unde și-au dus existența mulți dintre cei mai de seamă scriitori și filozofi. La mînăstirea din Chilifar, în apropierea Tîrnovei, și-a făcut apariția un centru care se ocupa cu activitatea literară, iar în Tîrnovo au fost traduse cărți cu conținut religios, laic și filozofic, coduri de legi și proverbe.

La Tîrnovo poposeau în pelerinaj oameni din cele mai îndepărtate colțuri ale țării, și tot aici suzeranii feudali își construiau temple, mînăstiri somptuoase. În capitală se aflau adunate miraculoasele icoane „făcătoare de minuni", iar palatele erau împodobite cu trofee prețioase cucerite de bulgari în timpul luptelor cu bizantinii. Zeci de negustori vizitau Tîrnovo, veniți aici din țările vecine, riverane Mediteranei. Viața curții regale devine bogată și plină de fast.

În același timp orașul Tîrnovo a fost martor ocular dar și participant direct la marile zguduiri sociale și mișcări populare îndreptate nu numai împotriva cotropitorilor străini, ci și a forței de oprimare a feudalilor autohtoni ; întreaga Bulgarie era dealtfel sfîșiată de neînțelegeri și certuri interne, de pe urma cărora avea de suferit poporul. Tocmai aici, la Tîrnovo, s-a urcat pe tron Ivailo, eroul popular, cel ce se aflase în fruntea răscoalei țărănești izbucnită între anii 1277—1280. Mai mult decît alte orașe, capitala Tîrnovo a desfășurat o luptă aprigă împotriva invaziei turcești, căzînd apoi pradă flăcărilor, ca ultimul bastion al statului bulgar.

De acest oraș sînt legate paginile cele mai eroice și dramatice din istoria națională a țării. În mod firesc, un caracter la fel de tulburător a avut și arta concentrată în jurul școlii de pictură din Tîrnovo ; ea își trage seva nu atît din elementul rafinat și de falsă tradiție

Scanned with OKEN Scanner

cultivat la curtea domnească, cît din viguroase surse populare.

Dealtfel însăşi înflorirea umanismului odată cu secolul al XIV-lea (în timpul domniei ţarului Ivan Alexandăr, 1331-1371), şi-a găsit materializarea într-o serie de opere literare, filozofice şi de artă remarcabile. Avîntul pe care îl cunoaşte literatura a contribuit la dezvoltarea artei miniaturii (ilust. 9). O activitate intensă a desfăşurat mai cu seamă şcoala meşterilor miniaturişti creată la Tîrnovo. În secolul al XIV-lea au fost realizate, în urma unor comenzi venite din partea lui Ivan Alexandăr, — cunoscutele miniaturi pentru aşa-numita evanghelie londoneză, miniaturile pentru psaltirea lui Tomici, letopiseţul lui Manasie (ilust. 10) şi alte lucrări de acest gen.

Toate aceste miniaturi, executate de iscusiţi meşteri locali, reprezintă scene ale unor bătălii istorice, peisaje înfăţişînd oraşul Tîrnovo, figuri de feţe bisericeşti şi de militari ; ele descriu aspecte din viaţa de fiecare zi a societăţii bulgare. Autorii lor nu numai că au introdus în lucrări observaţii dintre cele mai vii asupra celor din jur, dar au reuşit, deopotrivă, să lărgească şi să îmbogăţească conţinutul explicativ al textului. Predominante în aceste imagini sînt expresivitatea mişcărilor şi forţa vibraţiei coloristice.

Arhitectura Tîrnovului, ca urmare a distrugerilor pe care le-a suferit din partea cuceritorilor străini, a cutremurelor de pămînt sau pur şi simplu datorită timpului, s-a păstrat într-o stare destul de proastă. Au supravieţuit pînă în zilele noastre doar cîteva monumente din „oraşul ţarului“ — Tîrnovo, „oraşul Tîrnovo cel întemeiat şi binecuvîntat de Dumnezeu“, cum i s-a spus de către contemporani. Cu toate acestea impresionează şi astăzi frumuseţea poziţiei pe care o ocupă, pitorescul şi legătura cu natura înconjurătoare. Oraşul se află plasat pe colinele Ţareviţ şi Trapeziţa, care înconjoară cu o formă ciudată rîul Iantra.

Scanned with OKEN Scanner

Cîndva pe crestele acestor coline se înălțau palate împrejmuite cu ziduri.

Pe colina Trapeziţa au fost date la iveală, în urma săpăturilor arheologice, fundaţiile a şaptesprezece biserici. Biserica patriarhului se afla pe colina Ţareviţ.

„Ierarhia socială ca şi compoziţia naţională a populaţiei şi-au pus o pecete limpede asupra înfăţişării oraşului — scrie cercetătorul bulgar specializat în domeniile arhitecturii şi picturii M. Bicev. Astfel, boierii aveau propriul lor cartier, călugării locuiau pe «Muntele sfînt», meşteşugarii — în «suburbia de jos» sau în «suburbia lui Asan» a oraşului, în timp ce străinii, provenind din ţările Europei apusene, sub numele comun de «franci», se stabiliseră în cartierul Francisar“ [18].

S-au păstrat ruinele bisericii Sf. Dumitru — locul unde a fost declarată răscoala împotriva bizantinilor, şi ale bisericii Celor „40 de mucenici“ — formată din trei nave, ridicată de Ioan Asan al II-lea în cinstea victoriei obţinută în lupta de lîngă Klokotniţa (1230), unde l-a luat prizonier pe însuşi împăratul Bizanţului, Teodor Comnen. Pe una din coloanele bisericii se află această orgolioasă inscripţie : „Şi am pus mîna pe tot pămîntul de la Adrianopole pînă la Dracia grecească, iar apoi şi pe pămîntul albanez şi cel sîrbesc. Peste fortificaţiile de lîngă Constantinopol precum şi peste Constantinopol însuşi stăpîneau latinii, dar şi ei s-au supus autorităţii mele de suzeran, deoarece ei nu aveau alt rege în afară de mine, şi numai mulţumită mie s-au putut încă menţine...“ În cele din urmă însă, în Bulgaria, cotropitorii turci, ca în nici o altă ţară din Peninsula Balcanică, au trecut conştient şi sistematic la distrugerea monumentelor de cultură. Din acest motiv despre existenţa multora dintre monumentele de artă şi construcţiile edilitare ale Tîrnovei avem cunoştinţă doar din izvoarele scrise şi din datele pe care ni le furnizează materialele arheologice.

Scanned with OKEN Scanner

O oarecare imagine despre pictura şcolii tîrnovene ne-o dă, în această privinţă, fragmentele de pictură murală ce s-au păstrat în bisericile de pe colina Trapeziţa ca şi în biserica „40 de mucenici".

După părerea lui N. Mavrodinov picturile murale ce împodobeau interiorul bisericilor din Trapeziţa au continuat tradiţiile artei din timpul primului ţarat bulgar dar, alături de acestea, şi-au făcut apariţia şi elemente ale noului stil. Acele imagini tradiţionale reprezentîndu-i pe pustnici ca şi pe călugării sihastri au fost înlocuite cu imagini de sfinţi militari, pe care meşterii tîrnoveni i-au înfăţişat cu mijloace destul de realiste. În pictură, unde remarcabil este coloritul delicat şi potolit (o combinaţie de tonuri de verzui-închis cu brun, de carminuri profunde cu roz, cu albastru deschis şi alb pur) s-au inclus nu rareori reprezentări ale unor forme de pietre preţioase.

În iconografia picturilor murale ale bisericii „40 de mucenici" a intrat un număr de treizeci şi cinci de scene calendaristice, toate marcînd sărbători tradiţionale din timpul anului. În mod deosebit sînt scoase în relief scene în care se arată caznele unor sfinţi. Pentru coloritul acestor fresce sînt elocvente discreţia şi expresivitatea combinaţiilor cromatice — particularităţi prin care se detaşează în general pictura şcolii tîrnovene. Aşa cum remarcă A. Grabar şi N. Mavrodinov, în aceste compoziţii îşi găsesc ecouri elemente ale artei bizantine, influenţa unor tradiţii elenistice, precum şi trăsături proprii artei siriene şi din Asia Mică [19].

Faima mondială şi-a căpătat-o însă pictura şcolii tîrnovene datorită acestui excepţional monument de artă care este Boiana. Plasată la poalele munţilor Vitoşa, din apropierea Sofiei, această mică bisericuţă cu arhitectură modestă şi fără pretenţii (ilust. 11), s-a făcut cunoscută prin picturile sale, a căror valoare a depăşit de mult graniţele ţării. Vizitatorul

Scanned with OKEN Scanner

— intrînd pentru prima oară în semiobscuritatea bisericii — se află dintr-o dată față în față cu o lume cu totul aparte, înconjurat de chipurile unor făpturi de o forță spirituală elevată, impunătoare prin armonia, virtuțile morale, căldura umană și înțelepciunea lor senină. Frescele Boianei nu au nimic fastuos, nimic grandios, totul e conceput aici pe măsura omului : arhitectura propriu-zisă, dispoziția compozițională a scenelor și proporțiile figurilor. Prin factura interpretării lor predilect emoțională, aceste picturi se adresează capacității de înțelegere a omului, perceperii lui nemijlocite.

Biserica din Boiana a fost la origine o biserică-necropolă, folosită ca loc pentru înhumarea, în secolele XII-XIV, a căpeteniilor feudale ale orașului Sofia. Conform tradiției, în această biserică s-au păstrat multe dintre cărțile medievale bulgărești.

Construită în trei etape, ea se compune din trei corpuri distincte (primul corp, cel mai vechi, datează din secolele X-XI, iar ultimul, cel mai tîrziu, a fost adăugat în secolul al XIX-lea). Corpul cel mai vechi îl constituie biserica însăși, închinată Sfîntului Nicolae, cel de al doilea (format din două etaje) a fost ridicat de către Caloian, un latifundiar feudal local pentru a sluji drept cavou familiei sale și, în același timp, ca pridvor al bisericii. Frescele din aceste două corpuri aparțin unor epoci diferite. Primul strat de pictură, ce mai există în mici porțiuni, datează din secolul al XI-lea, iar cel de al doilea, din anul 1259. Ieșite de sub penelul unui meșter anonim, picturile murale din anul 1259 cuprind atît subiecte evanghelice cît și liturgice, scene din viața Sfîntului Nicolae, figuri izolate de sfinți și portrete ale ctitorilor. În total numărul personajelor se ridică la două sute patruzeci. Cît privește dispoziția compozițională, conform unor scheme iconografice tradiționale, ea se

Scanned with OKEN Scanner

află în deplină concordanţă cu dogmele creştine existente.

Datorită excepţionalelor lor calităţi artistice, picturile de la Boiana au atras şi continuă să atragă atenţia a numeroşi oameni de ştiinţă din diferite ţări. În problema paternităţii lor părerile sînt împărţite. Cercetătorul bulgar C. Miiatev consideră de exemplu că ele s-ar încadra printre creaţiile unor meşteri bizantini, subliniind că „...aceste fresce, prin sistemul decorativ şi structura lor compoziţională, prin iconografia unor teme dogmatico-liturgice, nu au nici o legătură cu arta de curte ţarigrădeană şi cu arta bisericilor aflate sub influenţa acesteia în secolele XI-XII“ [20]. Dimpotrivă, K. Krîstev, un alt cercetător contemporan, insistă tocmai asupra caracterului exclusiv bulgăresc, naţional, al picturilor murale ale Boianei şi susţine că autorii acestora nu puteau fi alţii decît bulgarii înşişi. Dezvoltînd ideea existenţei unei şcoli naţionale de pictură, de sine stătătoare, ca şi a originalităţii manifestării meşterilor acesteia, acelaşi autor notează : „În Bulgaria erau deja pregătite premisele locale atît social-economice cît şi ideologice pentru un asemenea moment progresiv al artei“ [21]. Ideea aceasta o împărtăşesc cercetători ca V. N. Lazarev, A. Grabar şi N. Mavrodinov, care au scos în evidenţă faptul că în frescele Boianei tipurile şi inscripţiile de origine slavonă sînt cele care predomină [22]. Tocmai tipurile unor fizionomii cu autentice trăsături naţionale, şi inscripţiile slavone, după părerea lui Lazarev, dovedesc că aici au lucrat meşteri bulgari locali. Cu toate că în jurul problemei paternităţii frescelor Boianei continuă să aibă loc încă multe discuţii, e de observat că toţi cercetătorii sînt unanim de acord în a aprecia calitatea acestor fresce, socotite fiind ca una dintre cele mai reprezentative realizări ale evului feudal.

Fără să se abată de la schema iconografică tradiţională a dispunerii compoziţiilor pe pe-

Scanned with OKEN Scanner

reţii bisericii, pictorul Boianei şi-a propus spre rezolvare, în schimb, un aspect cu totul nou pentru vremea sa şi anume unul de ordin pur artistic : în scene evocînd viaţa lui Hristos, îl interesează veridicitatea dezvăluirii vieţii individuale a omului, cu bucuriile, tristeţile şi suferinţele lui.

Modul în care sînt interpretate compoziţii ca *Naşterea lui Isus, Învierea lui Lazăr, Cina cea de taină* şi *Răstignirea,* este dovada incontestabilă a faptului că tipica şi hieratica concepţie artistică venită din Bizanţ prezintă şi numeroase elemente de tradiţie locală. Ceea ce îl preocupă pe meşterul Boianei este să găsească nu atît soluţii noi în domeniul formei canonice, cît să adîncească modul de tratare, caracterul expresiei personajelor înfăţişate, în care simbolul să fuzioneze organic şi în mod firesc cu momente reale de viaţă, străine dogmelor religioase abstracte, vădind o încărcătură umană autentică şi un spirit de observaţie viguros. Concentrîndu-şi atenţia asupra unor sentimente şi trăiri specific umane, autorul Boianei a procedat la eliminarea a tot ce era de prisos, la ceea ce îngreuna imaginea, limbajul său artistic fiind, din acest punct de vedere, extrem de laconic şi expresiv. Dealtfel personajele din compoziţiile Boianei par a stabili un dialog direct cu cel ce le priveşte. Abordînd teme dintre cele mai eterne ale existenţei umane, artistul nu caută nicidecum să contrapună evidenţei realului sugestii de natură mistică. Sub acest aspect, toate compoziţiile sînt impregnate de gravitatea unui înalt şi elevat conţinut de idei. Aici credem că trebuie căutate resorturile profundului umanism al picturilor murale ale Boianei, valoarea incontestabilă a concepţiei artistice cărora le-a dat naştere.

Anticipînd realizările renumiţilor pictori ai Renaşterii italiene, anonimul pictor al Boianei a îmbogăţit şi dezvoltat în felul acesta, pe meleagurile bulgare, clasicele tradiţii ale picturii bizantine, cu figurile ei grandioase, de o

Scanned with OKEN Scanner

expresie interioară concentrată și de un ritm extrem de sever al atitudinilor (ilust. 12, 13). Așa cum pe bună dreptate scrie K. Krîstev, cercetătorul principal al frescelor Boianei, autorul acestora „a insuflat viață autentică unor imagini vechi și schematice, a îmbogățit cu virtuți expresive, proprii modelării plastice, această pictură abstractă, liniară și lipsită de volum, fără a-i tulbura echilibrul spiritual, a înzestrat-o cu acea forță vitală și profunzime umană", unind totodată „armonia de factură clasică cu simplitatea emoțională cu adevărat populară" [23].

Este de presupus că tocmai prezența acestui filon într-adevăr popular constituie principalul factor care a generat nota de originalitate, calitatea artistică a acestor fresce [24].

Particularitățile acestea au ieșit la iveală cu deosebită claritate în tratarea acelor compoziții în care elemente de viață, cotidiene, sînt în măsură să transfigureze tradiționalele scheme iconografice, în scene pe care le-a observat pictorul însuși. Cu pasiune și cu un sentiment de reală încîntare — privirii sale dezvăluindu-i-se varietatea și bogăția multicoloră a lumii — înfățișează el chipurile unor copii, animale *(Plecarea din Ierusalim)*, cina modestă a unui țăran bulgar constituită din zarzavaturi, napi și cîteva căpățîni de usturoi *(Cina cea de taină)*.

În frescele Boianei reprezentarea lui Hristos poate fi întîlnită de mai multe ori (ilust. 14, 15), însă pictorul nu apelează la nesfîrșit la chipul canonizat, elaborat de severa iconografie bizantină pentru reprezentarea Mîntuitorului Atotputernic, ci tinde să dezvăluie înainte de toate prezența omului. Suferințele lui Hristos sînt înțelese în cele din urmă ca suferințe ale unui om plin de curaj și neînduplecat în credința lui ; pentru acest motiv, el îi și apare privitorului ca o întruchipare a forței morale, a purității sufletești și a ceea ce este luminos, înțelept. Astfel, în compoziția *Isus Hristos*

Scanned with OKEN Scanner

Everchetis, pictorul ține să-i sublinieze lui Hristos starea de meditație lucidă. Părul, fața, figura întreagă sînt modelate cu un simț pictural real, în tente subțiri, delicate ; culoarea are strălucire, se „prelinge" în gradații uniforme ; tonurile care domină sînt cele de ocru, albastru deschis cu nuanțe de culoare liliachie și roz. Într-o altă compoziție, *Schimbarea la față*, chipul lui Hristos e cu totul altul — denotă dramatism, exprimă un moment de încordare maximă. La aceasta contribuie, deopotrivă, atitudinea plină de dinamism a figurii, trăsăturile palide ale feței mult slăbite, istovite parcă de chinuri, expresivitatea liniilor frînte, grafic subliniate, și paleta coloristică agitată, ca rezultat al unor combinații de alb, negru, ocru-verzui și brun.

Dar caracterul novator al creației pictorului Boianei se va dezvălui cu o mult mai mare limpezime în galeria de portrete ale unor contemporani reprezentați pe pereții bisericii. În modul de a înțelege și de a trata figura umană s-a concretizat, dealtfel, legătura dintre tradițiile antichității și cele proprii evului mediu.

Pot exista, desigur, păreri divergente asupra profunzimii redării expresiei unora dintre chipurile respective, a trăsăturilor lor, un lucru însă nu poate fi pus la îndoială — și anume faptul că aceste portrete reproduc modele din viață, că au fost văzute aievea de artist. În aceste creații el a reușit să fixeze game întregi de senzații și emoții variate — începînd cu cele specifice comportamentului spontan al copilului, curiozității adolescentine sau cochetăriei pline de grație a femeii, pînă la starea de adînc dramatism, de eroică și neînfricată dîrzenie. După cum remarcă N. Mavrodinov, nu e vorba doar de niște „potrete lumești obișnuite", ci de „solemni și taciturni vizitatori ai lăcașului sfînt, care împărtășesc sentimentul credinței locului și momentului" [25].

De un mare interes sînt portretele de familie ale țarului Constantin Asan și al țarinei

Scanned with OKEN Scanner

Irina, precum și cele ale seniorului feudal Caloian și al soției sale Desislava. În primele două portrete pictorul ține să sublinieze vigoarea, frumusețea fizică și bogăția celor reprezentați ; zîmbetele abia schițate ce însuflețesc fizionomiile nu afectează cu nimic ținuta solemnă, împărătească, a personajelor. Cu toate acestea ele sînt puternic individualizate și pline de viață, înrudite cu canoanele tradiționale doar prin caracterul oarecum convențional al ductului linear, vizibil în conturul capetelor și în modul de tratare a îmbrăcămintei. În schimb portretul seniorului feudal Caloian și, în mod deosebit, cel al principesei Desislava sînt în general lipsite de orice element convențional : locul conturului liniar îl ia o rafinată factură picturală, modelarea cu ajutorul culorii, precum și semitonurile. Principele feudal Caloian, care ține în mîini modelul bisericii din Boiana, este văzut de pictor ca un om energic, stăpîn pe sine.

Atrag atenția în acest portret, prin veridicul lor, nu numai masiva mantie de culoare verzuie pe care o poartă pe umeri, veșmintele somptuoase și coroana princiară bătută în aur și pietre prețioase dar, înainte de toate, frumusețea fizică a celui reprezentat, expresia acestui bărbat conștient de solemnitatea clipei trăite. Fața lui bronzată, respirînd prospețime, deschisă și plină de vigoare, este încadrată de o barbă deasă, cîrlionțată. Gura, nasul, ochii, și la fel fruntea, înaltă și gîtul, sînt pictate în manieră destul de liberă (ilust. 18).

Și mai bogată în asemenea tente picturale este imaginea care o înfățișează pe principesa Desislava, reprezentată de pictor în poziție pe trei sferturi întoarsă. Cu o mînă Desislava arată spre modelul bisericii din Boiana, iar cu cealaltă își susține pe piept mantia, lăsînd să se străvadă un zîmbet abia perceptibil, puțin trist, și o privire în care simți că palpită viața. (ilust. 17). Deslușim în trăsăturile feței unda unei amărăciuni delicate dar și tensiunea unei

Scanned with OKEN Scanner

maxime concentrări, fapt care îi conferă un farmec menit să facă din această imagine o creaţie singulară ca expresie individuală şi unul dintre cele mai desăvîrşite portrete feminine ale evului mediu.

Trebuie spus însă că nu numai amintitele portrete de familie din picturile murale ale Boianei — ce constituie, ca să zicem aşa, portrete în forma lor cea mai pură — denotă pregnanţa unor caracteristici individuale. Multe din înfăţişările sfinţilor reprezintă de asemenea întruchipări aprofundate şi interesante ale unor figuri de contemporani ai artistului. Aşa sînt, de pildă, Sf. Teodor Tiron sau un sfînt militar pe nume Laurenţiu (ilust. 16) încadrat de o barbă încărunţită.

Surprinde îndeosebi noblețea discreţiei în atitudine ca şi nota de măreţie solemnă din aceste portrete pe care autorul frescelor le prezintă ca expresii ale unor calităţi umane reale, şi totodată sublime, dar de o izbitoare concreteţe.

Cu totul ieşită din comun este la meşterul Boianei — dealtfel, un pictor autentic — şi paleta sa cromatică. Interesant e faptul că după atîtea veacuri pigmenţii de culoare îşi păstrează strălucirea şi astăzi, datorită acelor nuanţe fine de roz-sidefiu şi de bleu-argintiu ; culorile care vibrează cu toată intensitatea sînt însă verdele profund, roşul aprins şi brunul. Nu există nici o aluzie la excese sau dezacord coloristic ; întreaga gamă coloristică are noblețea ei şi e dinainte bine cumpănită. Ea se supune sever ideii centrale, aceea care domină structura emoţională a acestor picturi, coerenţa lor psihologică intimă, străină oricărui spirit confuz, în măsură să afirme frumuseţea robustă, vigoarea, profunzimea sentimentelor şi virtuţile morale ale fiinţei umane.

„Autorii anonimi din 1259 ai picturilor murale ai Boianei nu au fost nicidecum meşteri obişnuiţi ; ei erau oameni de o înaltă califi-

Scanned with OKEN Scanner

care, ce s-au situat la același nivel în privința cunoștințelor și măiestriei cu cei mai prestigioși meșteri existenți în acea vreme în Bizanț, Rusia, Italia și în alte țări europene" — scrie pictorul bulgar K. Țonev, cercetător avizat al tehnicii frescelor Boianei [26].

Analiza tehnicii frescelor de la această biserică a permis explicarea unora dintre particularitățile de ordin pictural ale acesteia. Este vorba de o tehnică combinată, frescă și tempera, cunoscută în Grecia și în Bizanț (mai tîrziu practicată și în Italia). Profundele și complicatele nuanțe obținute, acordurile cromatice proprii acestor fresce, perfecțiunea pe care au atins-o ca și starea lor bună de conservare, toate au devenit posibile ca urmare a metodei folosite de către pictorii Boianei în tehnica aplicării culorilor precum și a compoziției lor. Frescele Boianei, alături de creațiile prestigioase ale lui Rubliov și Giotto, ale lui Teofan Grecul și ale unor meșteri din Novgorod, Ohrida, Suceava, Neredița, reprezintă un moment artistic important în istoria artei universale.

În legătură cu studierea multora din monumentele de artă bulgare, o însemnătate deosebită capătă problema privind renașterea și interpretarea originală a tipologiei și tradițiilor antice moștenite, a tangențelor acestora cu arta creată de meșteri locali. Problema ca atare e destul de complicată și un singur răspuns nu e posibil de dat : anume în ce măsură putem vorbi despre prezența notelor proprii artei antichității și sub ce formă le găsim răsfrînte în Bulgaria secolelor XIII-XIV. Adevărul este că multe dintre monumente au fost distruse, iar cîteva au putut fi date la iveală doar în ultimii ani, între care amintim, în special, frescele din apropierea satului Ivanovo (sec. XIV) [27].

Situate într-un loc greu accesibil — e vorba de un lăcaș de cult în formă de peșteră — aceste fresce confirmă ipoteza preluării directe a tipurilor antice. Nu obsesii mistice, nici distanțarea omului de propriile sale suferințe și

Scanned with OKEN Scanner

bucurii pămîntești a fixat în compoziții de dimensiuni modeste autorul frescelor de la Ivanovo, cît o anume robustețe a spiritului uman elevată în expresive și armonioase întruchipări. În afara tradiționalelor imagini ale sfinților, în pictura bisericii sînt incluse și un număr de treizeci de compoziții avînd ca temă scene din viața lui Christos, toate fiind dominate de patos dramatic, armonie și puritate a formelor. În acest sens, aceste fresce vădesc o seamă de particularități. Spre deosebire de alte asemenea picturi murale mai timpurii sau chiar contemporane, mai ales aici se apelează (ca în cazul frescelor din perioada elenistică) la elemente de figurare a arhitecturii, prin ale cărei rezolvări spațiale compozițiile respective dobîndesc o notă cu totul aparte, originală. Multe din figuri sînt destul de lejer drapate în veșminte antice (apostolii din compoziția *Spălarea picioarelor*), acestea fiind surprinse în asemenea atitudini spontane, pline de eleganță, încît aduc aminte de renumitele statui antice. Alte figuri apar sub formă de nud, pictorul demonstrînd, dealtfel, în redactarea corpului uman solide cunoștințe în studiul anatomiei și al plasticii mișcării.

Într-adevăr, în aceste picturi murale, ai senzația că există aievea — comunicînd între ei, plini de vioiciune, participînd, parcă, la evenimentele din jur — înșiși contemporanii pictorului, în ciuda faptului că uneori îi vede sub chipul unor eroi antici. În compoziții nu vom găsi momente de acalmie sau de echilibru — totul aici este în continuă fierbere, faldurile veșmintelor se agită și cad în linii frînte, creînd un ritm abrupt, neliniștit ; trupurile celor reprezentați urmează configurări neașteptate. De exemplu, în scena *Sărutul lui Iuda* expresivitatea fizionomiilor urmează o asemenea amplitudine încît compoziția toată amintește mai degrabă de acțiunea unei desfășurări teatrale — fiecare detaliu ca și cum ar „țipa", la modul cel mai direct, anunțînd

Scanned with OKEN Scanner

trădarea lui Iuda : la aceasta concură și peisajul muntos conturat în linii frînte și contraste puternice ; și felul de a se mișca al ucenicilor lui Christos ce se îndreaptă, într-un singur și avîntat gest, spre mîntuitorul lor, încercînd parcă să-l oprească ; și figura lui Iuda, din planul din față, care se aruncă brusc dinaintea lui Christos rămas nemișcat, împietrit și sortit, parcă, pieirii, în centrul compoziției. Compoziția propriu-zisă — de dimensiuni nu prea mari — lasă o impresie cu adevărat monumentală : datorită sensului grav al ideii dramatice încorporată în scena respectivă — încordarea emoțională creată fiind imensă.

Ca o particularitate distinctivă proprie picturilor murale de la Ivanovo se remarcă modul de tratare artistică a chipurilor și figurilor personajelor prin energice, spontane trăsături de penel. Astfel sînt zugrăviți apostolii, cuprinși parcă de rafalele unei furtuni cu veșmintele și părul larg desfășurate în vînt (ilust. 19). Prin caracterul lor veridic, realist, prin sinceritatea sentimentelor pe care le exprimă, figurile acestora reamintesc tipurile unora din frescele novgorodiene, sîrbești și macedonene ale secolelor XIII-XIV. Dar, dacă în frescele sîrbești, de pildă, au putut fi incluse motive folclorice, în cele bulgărești este evidentă mai mult o atracție pentru modelele antice.

Coloritul cald al frescelor de la Ivanovo ne oferă din nou prilejul să remarcăm perenitatea exemplară a tradițiilor elenistice. Dealtfel, predominarea unor fine și delicate tonuri de galben, roz, chinovar și verde conferă acestora o particulară vibrație și sonoritate cromatică.

După părerea specialiștilor, autorul acestui ansamblu mural (asemeni meșterului anonim care a pictat biserica Boiana) cunoștea îndeaproape arta bizantină din vremea sa, lucru care însă nu l-a împiedicat în a-și individualiza un mod al său de tratare tipologică. De unde și valoarea acestui monument de artă care este cu atît mai mare cu cît el reprezintă o creație de

Scanned with OKEN Scanner

bucurii pămînteşti a fixat în compoziţii de dimensiuni modeste autorul frescelor de la Ivanovo, cît o anume robusteţe a spiritului uman elevată în expresive şi armonioase întruchipări. În afara tradiţionalelor imagini ale sfinţilor, în pictura bisericii sînt incluse şi un număr de treizeci de compoziţii avînd ca temă scene din viaţa lui Christos, toate fiind dominate de patos dramatic, armonie şi puritate a formelor. În acest sens, aceste fresce vădesc o seamă de particularităţi. Spre deosebire de alte asemenea picturi murale mai timpurii sau chiar contemporane, mai ales aici se apelează (ca în cazul frescelor din perioada elenistică) la elemente de figurare a arhitecturii, prin ale cărei rezolvări spaţiale compoziţiile respective dobîndesc o notă cu totul aparte, originală. Multe din figuri sînt destul de lejer drapate în veşminte antice (apostolii din compoziţia *Spălarea picioarelor*), acestea fiind surprinse în asemenea atitudini spontane, pline de eleganţă, încît aduc aminte de renumitele statui antice. Alte figuri apar sub formă de nud, pictorul demonstrînd, dealtfel, în redactarea corpului uman solide cunoştinţe în studiul anatomiei şi al plasticii mişcării.

Într-adevăr, în aceste picturi murale, ai senzaţia că există aievea — comunicînd între ei, plini de vioiciune, participînd, parcă, la evenimentele din jur — înşişi contemporanii pictorului, în ciuda faptului că uneori îi vede sub chipul unor eroi antici. În compoziţii nu vom găsi momente de acalmie sau de echilibru — totul aici este în continuă fierbere, faldurile veşmintelor se agită şi cad în linii frînte, creînd un ritm abrupt, neliniştit ; trupurile celor reprezentaţi urmează configurări neaşteptate. De exemplu, în scena *Sărutul lui Iuda* expresivitatea fizionomiilor urmează o asemenea amplitudine încît compoziţia toată aminteşte mai degrabă de acţiunea unei desfăşurări teatrale — fiecare detaliu ca şi cum ar „ţipa", la modul cel mai direct, anunţînd

Scanned with OKEN Scanner

trădarea lui Iuda : la aceasta concură și peisajul muntos conturat în linii frînte și contraste puternice ; și felul de a se mișca al ucenicilor lui Christos ce se îndreaptă, într-un singur și avîntat gest, spre mîntuitorul lor, încercînd parcă să-l oprească ; și figura lui Iuda, din planul din față, care se aruncă brusc dinaintea lui Christos rămas nemișcat, împietrit și sortit, parcă, pieirii, în centrul compoziției. Compoziția propriu-zisă — de dimensiuni nu prea mari — lasă o impresie cu adevărat monumentală : datorită sensului grav al ideii dramatice încorporată în scena respectivă — încordarea emoțională creată fiind imensă.

Ca o particularitate distinctivă proprie picturilor murale de la Ivanovo se remarcă modul de tratare artistică a chipurilor și figurilor personajelor prin energice, spontane trăsături de penel. Astfel sînt zugrăviți apostolii, cuprinși parcă de rafalele unei furtuni cu veșmintele și părul larg desfășurate în vînt (ilust. 19). Prin caracterul lor veridic, realist, prin sinceritatea sentimentelor pe care le exprimă, figurile acestora reamintesc tipurile unora din frescele novgorodiene, sîrbești și macedonene ale secolelor XIII-XIV. Dar, dacă în frescele sîrbești, de pildă, au putut fi incluse motive folclorice, în cele bulgărești este evidentă mai mult o atracție pentru modelele antice.

Coloritul cald al frescelor de la Ivanovo ne oferă din nou prilejul să remarcăm perenitatea exemplară a tradițiilor elenistice. Dealtfel, predominarea unor fine și delicate tonuri de galben, roz, chinovar și verde conferă acestora o particulară vibrație și sonoritate cromatică.

După părerea specialiștilor, autorul acestui ansamblu mural (asemeni meșterului anonim care a pictat biserica Boiana) cunoștea îndeaproape arta bizantină din vremea sa, lucru care însă nu l-a împiedicat în a-și individualiza un mod al său de tratare tipologică. De unde și valoarea acestui monument de artă care este cu atît mai mare cu cît el reprezintă o creație de

Scanned with OKEN Scanner

sine stătătoare a unui meşter în care şi-au dat întîlnire într-o armonioasă simbioză elemente ale şcolii tîrnovene de miniatură, psihologismul propriu unora dintre portretele Boianei precum şi canoanele de frumuseţe ale statuilor antice.

Subliniind latura de o exaltată şi dramatică expresivitate a unora dintre fizionomiile personajelor din frescele de la Ivanovo, profesorul Milko Bicev precizează faptul că realismul s-a putut aici manifesta înainte de toate în capacitatea psihologică robustă şi în elementele veridice ale imaginilor — particularităţi care, fără îndoială, nu puteau fi preluate din arsenalul de mijloace ale unor modele existente, cum ar fi, de exemplu, canonul iconografic sau detaliul arhitectural, ci sînt urmarea nemijlocită a înzestrării personale şi a experienţei artistului respectiv [28]. Acelaşi cercetător pe bună dreptate a remarcat şi procedeul de figurare a spaţiului în frescele de la Ivanovo. Artistul arată un deosebit interes pentru înfăţişarea unor motive arhitecturale în peisaj — în acest plan spunîndu-şi de asemenea cuvîntul laica sa concepţie despre viaţă, care era departe de ascetismul monahal.

Deşi diferite ca stil şi manieră a scriiturii, ca mod de tratare a unor tipuri luate izolat şi ca procedee coloristice, picturile murale de la Boiana şi Ivanovo se înrudesc printr-o incontestabilă notă comună : şi unele şi altele glorifică virtuţile omului şi sentimentele acestuia, frumuseţea manifestării formelor vieţii înconjurătoare. Originile acestei afinităţi trebuie căutate în fondul bogatei culturi populare, în încrederea plină de optimism a poporului de a-şi făuri propriul său viitor, în luminosul vis al libertăţii şi fericirii omului. Nu atît îndepărtarea de viaţă pentru nişte abstracte şi mistice idealuri, şi nici preamărirea lumii de dincolo de mormînt cît tocmai trăirile, suferinţele ca şi împlinirile dintre cele pămînteşti au stat în centrul preocupărilor artiştilor

Scanned with OKEN Scanner

școlii tîrnovene. Simplitatea clasică și armonia desăvîrșită — iată prin ce se caracterizează arta acestei școli. Cele mai reușite creații ale acesteia sînt pătrunse de un adevărat suflu democratic, ele întemeindu-se în acest sens pe o veritabilă concepție umanistă.

Alături de școala metropolitană de pictură tîrnoveană, în partea de vest și sud-vest a Bulgariei au existat și școli locale proprii. Acestora le aparține o serie de monumente ale picturii la care se remarcă originalitatea formelor atît iconografice cît și stilistice.

Dintre creațiile aparținînd secolului al XIV-lea menționăm frescele din turnul Hrelio de la mînăstirea din Rila, cele ale bisericii Sf. Gheorghe din Sofia [29], precum și cunoscutele picturi murale ale secolelor XIII-XIV din localitățile Berende, Calotino și Zemene. Frescele modestei biserici cimiteriale Sf. Petru și Pavel din satul Berende din sud-vestul Bulgariei fac parte din cercul de monumente datorate unei asemenea școli locale. Ele sînt lipsite de orice decorativism și solemnitate, fiind simple și sobre totodată, în deplin acord cu arhaismul arhitecturii bisericii. După particularitățile lor de ordin stilistic, frescele din satul Berende se apropie mult de cele ale școlii din Ohrida, precum și de cele aparținînd grupului de monumente de tipul bisericii Maica Domnului din Levișko, al bisericilor Nicola și Sf. Spas din Prizren [30]. La toate acestea sînt de remarcat linearitatea în modul de a trata ornamentul ca și rigiditatea și frontalitatea figurilor. Meșterilor frescelor de la Berende le este caracteristic în acest sens viziunea grafică exprimată în tendința de geometrizare energică a formelor.

Deși aprecierile sînt diferite privind particularitățile de ordin iconografic și statistic ale picturilor murale de la Berende, în schimb toți cercetătorii bulgari în mod unanim menționează sursele populare care au inspirat reprezentările respective (ilust. 20), expresivitatea plină

Scanned with OKEN Scanner

de distincție și demnitate umană a caracterelor create de pictor, precum și elementele comune ce înrudesc aceste picturi cu acelea care împodobesc pereții bisericilor de la Calotino (secolul al XIV-lea) și Zemene.

Frescele din turnul Hrelio de la mînăstirea din Rila, reprezintă, de asemenea, o creație de incontestabil interes pentru înțelegerea picturii medievale bulgare. Există aici trăsături ce reamintesc trăsăturile proprii frescelor de la Ivanovo, dar și o serie de alte noi momente [31]. Frescele au fost executate în 1335, adică în vremea cînd s-a ridicat construcția propriu-zisă a turnului. Picturi s-au mai păstrat într-o stare satisfăcătoare în paraclisul de dimensiuni nu prea mari aflat la etajul superior. Ele se disting printr-o tratare mai liberă a scenelor, prin delicatețea reținută a coloritului, prin caracterul spontan al mișcărilor oamenilor pe care pictorul i-a înfățișat. În același timp recunoaștem în aceste fresce unele trăsături ce provin și din arta Asiei Mici și din cea a Bizanțului. În această privință, K. Krîstev arată că reprezentările din turnul Hrelio se remarcă printr-o frumoasă și compactă linie de culoare în maniera proprie frescelor din Cappadocia. Alături de suprafețele de culoare ușor modelate, la care se apelează pentru modelarea veșmintelor, apar astfel contururi de brun-închis cu ajutorul cărora se indică formele capetelor și trupurile figurilor. Există, desigur, o anumită legătură între subiectele și stilul reprezentării și miniaturile ce ilustrează psaltirile și textele evanghelice, ceea ce, după aprecierea lui G. Mille, N. Mavrodinov și K. Krîstev și a altor specialiști, am putea s-o considerăm ca notă caracteristică frescelor secolului al XIV-lea. Reținatenția îndeosebi scenele avînd ca temă psalmii lui David („Înălțați-i laudă cu sunet de trîmbițe, înălțați-i laudă cu psaltire și mandoline, înălțați-i laudă cu timpane și dans"). Sînt aici înfățișați muzicanți avînd în mînă o trîmbiță, cartea cu psalmi,

Scanned with OKEN Scanner

lăuta sau toba. În aceste picturi murale, de asemenea, apare o scenă cu nouă dansatori îmbrăcați în scurte tunici și surprinși în plină desfășurare a unui dans sub formă de horă populară. Subiectul religios pictorul îl tratează în manieră aproape laică, scenei respective atribuindu-i un caracter cît mai terestru. Interesant este că el a conceput să introducă în această scenă grupul de dansatori. Prin menținerea atmosferei generale solemne specifice dansului, pictorul a putut conferi figurii fiecărui dansator expresia unei vii dinamici. Faptul însuși al includerii în pictura religioasă a unei asemenea scene dovedește că în arta bulgară, ca și în cea a altor popoare balcanice, a existat un puternic filon popular, a cărui prezență se face semnalată în chip diferit în multiple genuri — el împletindu-se în forme specifice cu reverberații ale elenismului și cu canoanele tradiționale ale stilului oficial bizantin.

Acești muzicanți din turnul Hrelio, fixați în atitudini degajate, se impun printr-o expresivitate deosebită. Astfel, pictorul nu se sfiește să-și concentreze atenția asupra mecanismului mișcării, să arate figurile șezînd în complicate poziții sau întorși cu spatele la privitor. Gesturile mîinilor muzicanților au aici în fiecare caz luat în parte o formă individualizată, concretă ; de asemenea, deosebit de pitorești sînt costumele lor asortate cu o garnitură și căzînd în falduri modelate prin contraste de lumină și umbră.

Subiectele compozițiilor picturale din turnul Hrelio își găsesc dealtfel o serie de analogii în arta altor țări, îndeosebi în arta rusă (frescele din catedrala Dimitrovski din Vladimir, psaltirile din Hludosk și Kievană din secolele XIII și XIV), în monumentalele picturi din regiunea Peninsulei Balcanice — acelea din bisericile din Dečani, din Lesnovo (între anii 1341 și 1349) [32].

Scanned with OKEN Scanner

Important de notat este faptul că abordarea unui astfel de motiv în arta bulgară ca cel amintit, este departe de a fi un caz izolat ; sub diferite variante el poate fi întîlnit în creaţiile anilor următori. Unul dintre cele mai reprezentative monumente de artă — frescele mînăstirii din Zemene — dezvăluie de exemplu o serie întreagă de figuri şi compoziţii la care impresionează latura lor enormă vitală (*Sf. Teodor Stratilat, Euharistia, Pilat din Pont* etc.) [33]. Ele se impun printr-o expresivitate robustă, sinceră, deşi uneori, în privinţa tratării figurilor, se simte prezenţa unui oarecare arhaism. Totuşi, în aceste picturi murale nu mai există acel element de pitoresc ca şi bogăţia cromatică pe care am constatat-o anterior la frescele aparţinînd şcolii tîrnovene. Dealtfel, aici totul apare construit pe virtuţiile ritmului linear şi ale unui decorativism specific (ilust. 21).

Aflate într-o stare bună de conservare, frescele bisericii Ioan Bogoslov din Zemene sînt datate în deceniul al VI-lea al secolului al XIV-lea, ele acoperind în întregime pereţii bisericii respective. Aici sfinţii — dintre care mulţi avînd o tipologie pregnant populară — se adresează direct privitorului, ei fiind înfăţişaţi în atitudini calme şi cu o expresie vie, afabilă (ilust. 22).

Din punct de vedere coloristic, aceste picturi murale sînt dominate îndeosebi de tonurile de ocru, verde, roşu-brun, în combinaţie cu cele de gri şi albastru deschis. Există în acest ansamblu pictural şase portrete ctitoriceşti, din care două prezintă un deosebit interes — şi anume cele înfăţişînd pe despotul Deian şi pe soţia sa Doi. Chipurile ctitorilor apar în cazul de faţă perfect individualizate ; de asemenea veşmintele acestora sînt pictate cu o deosebită scrupulozitate. Pictorul aici este departe de a urmări procedee de modelare a volumelor în funcţie de lumină şi umbră, de a înfăţişa profunzimea spaţiului. Astfel, contururile feţelor,

Scanned with OKEN Scanner

ale figurilor respective, precum și faldurile veșmintelor sînt trasate cu o pronunțată linie de culoare brun-închis, — ceea ce face să confere acestor reprezentări un subliniat caracter grafic. Paleta coloristică, maniera interpretării amintesc mai de grabă de miniatură (îndeosebi de cele din cunoscuta Evanghelie a lui Dobreișî), fapt care presupune existența unui stil unitar în cadrul picturii monumentale și miniaturii bulgare. Interesant este și un alt element al acestor picturi din Zemene — el se referă la prezența în compozițiile respective a unor scene ce țin mai curînd de pictura de gen propriu-zisă : de exemplu, în compoziția intitulată *Răstignirea,* în partea inferioară, apare o scenă cu împărțirea veșmintelor și pregătirea cuielor în vederea supliciului (ilust. 23).

Dealtfel, artele plastice precum și arhitectura bulgară din secolele XIII—XIV au căpătat o amploare și răspîndire în diferite colțuri ale țării ca ecou al puternicei renașteri din epoca Paleologilor. Însă, pe de altă parte, ar fi cu totul nedrept ca școala națională de pictură medievală bulgară să fie restrînsă la o simplă și nesemnificativă variantă a artei bizantine. Pictura și arhitectura bulgară din evul mediu, întocmai ca și arta sîrbească sau rusă din aceeași epocă, au parcurs în acest sens un drum destul de complex și totodată specific. Istoria țării, plină de frămîntări și de lupte de tot felul, a contribuit sub acest aspect, la determinarea particularităților de evoluție ale acestora.

V. N. Lazarev relevă că în țările slave stilul paleolog timpuriu de obicei s-a izbit de rezistența acerbă a tradițiilor locale existente, ceea ce a adus în structura acestuia modificări îndeajuns de esențiale în raport cu aderența la un mediu sau altul național ca și social. Cel mai adesea, el a cunoscut un însemnat proces de democratizare, pierzînd prin aceasta din factura sa plină de rafinament, intimă [34].

55 Această precizare este pe deplin îndreptățită

Scanned with OKEN Scanner

în privința însușirilor monumentelor picturii monumentale bulgare la care ne-am referit mai înainte. Cultura artistică proprie școlilor metropolitane și ea, de asemenea, s-a nutrit constant din tezaurul originar al creației populare. În aceasta constă propriu-zis elementul de specificitate ca și valoarea cu totul aparte a artei bulgare în genere.

Simțul decorativului ce s-a manifestat atît de pregnant în amplitudinea laturii ornamentale a arhitecturii monumentale din secolele XIII—XIV din orașul Nesebar (bisericile Pantocrator și Sf. Ioan Aliturghitos), ca și în sonoritatea culorilor uimitor de pure a icoanelor din aceeași vreme, reprezintă în această privință o strălucită dovadă a originalității și totodată a diversității creației școlii naționale bulgare ce luase ființă la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Bogăția de procedee de ordin atît plastic cît și pictural elaborate în arhitectură, unde brîul de piatră de culoare deschisă alternează cu cel de cărămidă, creînd variate desene, împreună cu seriile de ceramică ale decorației aplicate, este o dovadă a faptului că tradiția ornării, cu preferințe pentru pitoresc și culoare, provenind încă din moștenirea Preslavului și Patleinei, își are astfel o continuitate în arhitectura bulgară mult mai tîrzie.

Asimilînd și prelucrînd pe un sol autohton tot ce era valoros în ceea ce elenismul a adus cu sine și înfloritoarea cultură bizantină, artiștii și constructorii-edili bulgari, înzestrați cu un viu simț al formelor, al ritmului și culorii, au contribuit la îmbogățirea propriei lor creații originale, dînd la iveală opere intrate deja în patrimoniul artei naționale.

Dealtfel, arta bulgară din această perioadă are ca trăsătură particulară o profundă contradicție : în sensul că acele canoane de veacuri statornicite și stabilite în urma interdicțiilor bisericești s-au găsit în permanent conflict cu tradițiile existente, subminîndu-le pe dinăuntru prin principiile lor viguros realiste, uma-

Scanned with OKEN Scanner

niste. Ca marcă a propriei lor individualități artistice, artiștii bulgari au apelat în creațiile lor la motive și tipuri aparținînd realității imediate, văzute de ei în natură. Astfel, meșteri anonimi din cadrul unor școli locale, împodobind bisericile medievale de pe teritoriul Bulgariei, ne-au lăsat superbe portrete ale contemporanilor, înfățișîndu-i nu numai în calitatea de donatori ai bisericilor și mînăstirilor, dar și sub aureola unor figuri de apostoli, sfinți, mucenici etc. Tot ceea ce a înfrumusețat și înfrumusețează viața omului — munca, bucuria, dragostea, năzuințele sale, — toate acestea și-au aflat o particulară transpunere în compozițiile multora dintre aceste scene religioase.

Monumentele medievale de pe teritoriul Bulgariei ne oferă în acest sens numeroase exemple cînd asemenea portretizări se găsesc într-o vădită contradicție cu dogmele religioase, cu idealurile eclesiastice. Neîndoielnic că în arta bulgară din epoca feudală, deosebit de pregnantă s-a dovedit a fi prezența vie și plină de prospețime a elementului popular, cel care i-a și imprimat un farmec cu totul special.

Concomitent cu dezvoltarea artei monumentale, o deosebită înflorire a cunoscut și pictura de icoane. Din păcate, sîntem în precara situație de a aprecia stadiul la care a ajuns măiestria iconarilor bulgari doar în funcție de un număr restrîns de lucrări care ne-au parvenit intacte (existente astăzi în diferite colțuri ale țării).

După cum scrie istoricul de artă S. Bosilkov, înrîurirea bizantină a fost cea care și-a pus puternic amprenta asupra modalităților de expresie proprii picturii de icoane, în cadrul ei, însă, întotdeauna și-au făcut loc trăsături locale. Icoana „era indispensabilă în bisericile de curte și ale patriarhiei din Tareviț, în lăcașurile de cult ale boierimii din Trapezița, în centrul monahal din Nesebar, în paraclisurile

Scanned with OKEN Scanner

Asanogradului, în bisericile cimiteriale și ale cetăților, ca și în procesiunile religioase“ [35].

O serie de asemenea icoane importante aparțin școlii tîrnovene din perioada celui de al doilea țarat ; între acestea se remarcă icoana de un intens și strălucitor cromatism de la sfîrșitul secolului al XII-lea intitulată *sf. Gheorghe pe tron* sau *sf. Gheorghe încoronat* (ilust. 24). Compoziția sobră și plină de solemnitate a icoanei, apoi atitudinea frontală a figurii propriu-zise, își au proveniența în tradițiile statornicite ale artei monumentale în stare să releve înalte idealuri umaniste. Figura tînărului războinic, ușor sprijinindu-se de propria-i suliță, respiră forță, bărbăție, calm. Pe chipul sf. Gheorghe, unde ies în evidență nasul alungit și orbitele întunecate ale ochilor, se poate observa un mic zîmbet abia perceptibil. Admirabil este redat aici părul bogat de culoare roșcată cu un delicat joc de umbre pe ovalul adolescentin al feței. O deosebită măiestrie artistul atinge în ceea ce privește gradul de expresivitate coloristică a veșmintelor. Combinațiile unor culori de auriu-cald, albastru-închis și verde-măsliniu ale armurilor din îmbrăcăminte și acel roșu aprins al mantiei care cade în falduri largi pe o pernă albă reușește în această direcție să creeze o gamă cromatică luminoasă. Pentru privitor figura sfîntului nu reprezintă un canon abstract sau înstrăinat — ci, dimpotrivă, spiritualitatea acestuia dezvăluie multă însuflețire umană și este firească, cum firească este însăși ținuta sa frontală.

Imaginea lui Christos-Pantocrator (începutul secolului al XIV-lea) de pe una din fețele icoanei duble din Nesebar impresionează prin monumentalitate ca și prin o anume tensiune interioară. Un dramatism aparte îi adaugă, prin propria-i vibrație, culoarea roșie, în repartizarea căreia meșterul respectiv dovedește o extraordinară rigoare și iscusință. Chipul lui Christos, încadrat de un enorm păr negru, se detașează astfel pe fondul unei cruci roșii, for-

Scanned with OKEN Scanner

mînd, parcă, împreună cu elevaţia figurii, un tot unitar. Aceeaşi culoare roşie se repetă prin benzi rectilinii orizontale deasupra capului lui Christos şi în partea inferioară a icoanei, delimitînd în mod clar spaţiul acesteia ; benzi de roşu aprins mult mai fine vin să traseze, de asemenea, marginile paginilor cărţii deschise. Înfăţişarea lui Christos este de un sever şi aspru ascetism. Dealtfel, în compoziţia icoanei nu există nici un fel de detalii ; întreaga atenţie se concentrează asupra expresiei ochilor lui Christos care par neobişnuit de profunzi, de mari şi gravi datorită petelor de umbră plasate sub orbite. Procedeele picturale la care se apelează pentru modelarea formelor din această icoană amintesc neîndoielnic, de frescele medievale bulgăreşti, macedonene, sîrbeşti.

Cu totul altfel se prezintă, ca atmosferă, ca mod de execuţie şi manieră picturală, icoana intitulată *Maica Domnului Înduioşătoarea,* datată în secolul al XIV-lea. Coloritul ei este extrem de riguros, de laconic. Aici, gestul mişcării de întîlnire a Maicii Domnului şi a Pruncului, conturat printr-o singură pată de culoare lineară, e cel care imprimă siluetei figurilor elasticitate precum şi un desăvîrşit echilibru. În icoană, cu toată prezenţa convenţionalismului şi schematismului, se simte, totuşi, prezenţa plină de gingăşie a unei afecţiuni materne reale, pămînteşti. După cum remarcă specialiştii, în privinţa motivului — acela al prezentării Maicii Domnului ca : „Înduioşătoare“ — ea nu este de loc tipică pentru pictura de icoane de origine bizantină. În acest sens, K. Miatev subliniază nota sa caracteristică bulgărească, autohtonă, aceasta concretizîndu-se în originalitatea trăsăturilor iconografice şi în expresivitatea chipului Maicii Domnului, cu evidente similitudini în creaţiile medievale aparţinînd ariei de cultură slavă din acea vreme [36].

Referitor la înaltul nivel al picturii de icoane bulgare existent în centrele artistice ale ţării din secolul al XIV-lea, el e scos în evidenţă, de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, și de alte icoane — de exemplu cea intitulată *Maica Domnului și Ioan Bogoslov* (de la mînăstirea Poganovski, cca 1395) și icoana dublă din Bolgarovo (secolele XIV—XV).

Icoana cu două fețe *Maica Domnului și Ioan Bogoslov* (ilust. 25) a fost comandată de fiica despotului Constantin Deian, nepoată a țarului Ivan Alexandr, împărăteasa Bizanțului Elena și dăruită mînăstirii Poganovski la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Autorul acestei icoane este necunoscut, totuși A. Grabar, T. Gherasimov, S. Bosilkov și alți cercetători sînt de părere că ea ar fi fost pictată în Soloniki, centru de cultură bizantină, dar, posibil, de un meșter slav.

Atenția de care se bucură această icoană este, din acest punct de vedere, întru totul justificată — ea pe bună dreptate poate fi socotită ca una din cele mai reprezentative icoane feudale existente pe teritoriul Bulgariei. Cele două personaje, al Maicii Domnului și al lui Ioan Bogoslov, se disting printr-un extraordinar simț al plasticității, prin eleganța gamei coloristice, ele fiind dominate de tonuri profunde, pure. Astfel, culoarea de albastru-închis din îmbrăcămintea Maicii Domnului, de albastru-deschis cu aur din veșmintele lui Ioan Bogoslov se armonizează perfect cu fondul de aur al icoanei. Ambele figuri încorporează iradieri proprii elenismului — antichitatea fiind aici rememorată prin generoasa poliritmie a atitudinilor, prin echilibrul desăvîrșit al proporțiilor. Chipurile icoanei, de o umană coerență, apar înclinate spre o calmă melancolie și o revelatoare reflecție. În acest sens, ele sînt lipsite de ascetismul sever specific icoanelor bizantine, la baza lor stînd mai mult o virtualitate lirică — acest lucru fiind pus în evidență și de identitatea spirituală unitară a celor înfățișați și de însăși atmosfera în care se desfășoară molcomul dialog dintre figura îngîndurată a bătrînului cu părul alb și tînăra femeie — Maria — cuprinsă, parcă, de o iremediabilă tristețe. Gestul înclinat al capului lui

Scanned with OKEN Scanner

Ioan, felul cum acesta își mișcă mîinile constituie, într-adevăr, vizibile indicii proprii unei conversații ; ele, însă, sînt departe de a fi singulare. Din acest motiv, atenția artistului s-a îndreptat cu precădere asupra fizionomiilor propriu-zise, care reține atenția prin adînca spiritualitate care le însuflețește. În atitudinea lui Ioan Bogoslov nu există nici o urmă de severitate sau fanatism, dimpotrivă, înfățișarea lui respiră blîndețe și inteligență. Remarcabilă este scrupulozitatea cu care s-a conceput aici distribuția luminii și umbrei în modul de tratare picturală a capului lui Ioan : acesta are volum, vădind în acest sens plasticitate, și este monumental. Fața Mariei, într-o poziție întoarsă către Ioan, pare a fi mai curînd luminată de o sursă aflată în partea de jos a icoanei, datorită reflexelor unor tonuri verzui și aurii ; de asemenea, intense nuanțe de umbră vin să-i traseze dungile arcuite de deasupra sprîncenelor, să-i imprime un aspect mai întunecat porțiunii din stînga faciesului chipului aplecat al tinerei femei. Cu toată ținuta ei tradițională, fizionomia Mariei ni se înfățișează extraordinar de vie și de expresivă. Artistul a gîndit respectiva scenă într-un context extrem de sobru, prin eliminarea din compoziție a tuturor detaliilor, în timp ce sensul reprezentării, dramatismul și tulburătorul ei conținut le-a fixat prin intermediul gradului de intensitate al culorii, care în icoană capătă sonorități de o acustică cu totul aparte.

★

Începînd cu cucerirea otomană, arta bulgară nu a încetat să existe, deși ea a fost stagnată în propria-i dezvoltare, ceea ce a dus într-un însemnat grad la modificarea chiar a trăsăturilor ei. Vreme îndelungată în literatura de specialitate și-a făcut loc părerea că odată cu perioada dominației turcești, adică odată cu tragicul an 1396, în cultura bulgară a intervenit un total declin, și nimic cu adevărat peren,

Scanned with OKEN Scanner

valoros, îndeosebi în domeniul picturii monumentale, nu s-ar mai fi creat. În ultimii ani, istoricii de artă bulgari au procedat la desfășurarea unor extrem de interesante cercetări privind arta epocii feudale și din perioada stăpînirii otomane, fapt care a permis răsturnarea acestei optici.

În secolele XV—XVIII s-a executat un număr mare de picturi de o remarcabilă valoare aflate în bisericile Sf. Petru și Pavel din Tîrnovo, în mînăstirea Sf. Dumitru din apropierea satului Bobșevo (1488), în mînăstirile Kremicovski (1493), Poganovski (1500) și Dragalevski (1497). Ulterior au fost construite și pictate biserici, paraclise și complexe mînăstirești în cele mai îndepărtate colțuri ale țării : în 1602, mînăstirea Karlucovski, în 1616, biserica Sf. Gheorghe din Tîrnovo și un întreg șir de alte biserici. Din perioada cuprinsă între secolele XVII—XVIII datează picturile murale ale bisericii din Arbanasi, intrate în istoria artei bulgare ca o creație dintre cele mai originale și interesante ale picturii monumentale. Și deși aceste picturi nu se ridică la nivelul unor asemenea exemplare-capodopere ca Boiana sau Ivanovo, ele vădesc că procesul dezvoltării artei naționale în anii înrobirii turcești, a avut astfel, o continuitate.

Particularitățile de ordin stilistic și iconografic ale frescelor de la biserica Sf. Petru și Pavel din Tîrnovo (secolul al XV-lea) sînt în măsură să ofere posibilitatea de a urmări complexul proces al condiționării reciproce dintre diferitele direcții existente în arta bulgară, precum și reflexele nemijlocite ale acestora în pictura monumentală [37].

Cu o deosebită pregnanță ni se dezvăluie în aceste fresce influența școlii tîrnovene, acest lucru fiind, dealtfel, întru totul firesc : este timpul cînd arta religioasă va juca acum rolul de zelos conservator al celor mai bune tradiții naționale. De aici și năzuința de a păstra deja ceea ce fusese cucerit în veacurile precedente :

Scanned with OKEN Scanner

înalta cultură picturală, tiparele rafinate și noblețea procedeelor în reprezentarea sfinților și a sfinților mucenici, precum și acel simț al demnității interioare umane — motivație psihologică pentru creațiile cele mai reușite ale artei monumentale și picturii de icoane. Tipurile de sfinți din pridvorul bisericii sînt de natură să demonstreze tocmai prezența acestei predispoziții în pictură — ele impunîndu-se prin solemnitate, prin strălucire și robustețe spirituală. Dinamica mobilității lor exprimă masivitate, figurile fiind în acest sens monumentale și solid construite — senzația aceasta o subliniază și proporțiile alungite ale acestor figuri și faldurile ce cad pe verticală ale veșmintelor. În fond, la mijloc, este același canon de frumusețe, prin care au fost marcate cele mai reprezentative chipuri create de școala tîrnoveană — frumusețea frustă a spiritului uman căruia îi lipsește latura pasivă contemplativă (ilust. 26). Viziunea austeră, uneori destul de sumbră, firească în acei ani grei, tragici, își găsește o particulară oglindire în numeroase fresce și icoane. Această viziune austeră este, însă, de un tip deosebit, ea nicidecum nu poate fi înțeleasă ca o limitare ascetică, ca o negare a rațiunii și încrederii în om. Ea mai curînd poate fi caracterizată drept eroică, în sensul unei bărbătești dîrzenii ; în realitate este vorba de acel sentiment de împovărată durere pe care îl încerca un popor după independența pierdută, însă neînduplecat în voința sa de a-și redobîndi libertatea.

Credem că în acest fel trebuie interpretat *Sf. Varlaam,* al cărui chip este pictat cu nerv expresiv și curajos ca formulă compozițională : la acesta impunătoare apar frenezia vitală, forța sa de trăire interioară. Figurile sfinților din compozițiile aflate în pridvor sînt dealtfel extrem de individualizate, fiecare din ele întruchipînd o anume trăsătură, desăvîrșită și interesantă ca expresie, atitudinile lor fiind de o mare varietate și lipsite de elemente statice,

Scanned with OKEN Scanner

unindu-i, în schimb imensa încărcătură emoțională, tensiunea spirituală propriu-zisă. Oarecum altfel este zugrăvit *sf. Ioan de la Rila.* El apare sub înfățișarea de pustnic — ca adept premergător al luptei pentru un așezămînt religios național.

Total altceva din punct de vedere al execuției artistice reprezintă și scena *Adormirea Maicii Domnului.* Ea are o expresie mai puțin conturată, compoziția fiind simetrică, riguros de tectonică în conținutul ei, deosebit de specifică ca exactitate a ritmului construcției și mișcării figurilor. Maniera picturală este aici mai rece, mai grafică ; figurile sînt mai plate și schematice în comparație cu alte exemplare amintite mai înainte.

În ceea ce privește pictura icoanei aparținînd școlii tîrnovene din secolul al XVI-lea intitulată *Christos Emanuel cu arhanghelii,* ea este prin excelență decorativă, construită pe alăturarea unor culori pure locale, excluzîndu-se modelarea formelor prin lumină și umbră ; figurile, cu elegante siluete și alungite proporții, sînt atent trasate pe suprafața dominată de ocruri. Compoziția sobră, caracterul subliniat grafic al faldurilor, convenționalismul culorii și al atitudinilor sînt prezente și în icoana *Deisis* de la mînăstirea Bacikovo (1495, ilust. 27).

În pictura de icoane și în frescele bulgare adesea sînt reprezentați sfinți militari ; prin ei, artiștii țin să sublinieze însușiri ca vitejia și puterea de luptă. Asemenea imagini apar în icoana *Gheorghe victorios* (1624, Sofia), în fresca de la Tîrnovo (*Sfînt-militar,* secolul al XIV-lea), în fresca de la Zemene (*sf. Teodor Stratilat*), în icoana din Plovdiv *Arhanghelul Mihail* (secolul al XVI-lea), în icoana de la mînăstirea Kremicovsk *sf. Gheorghe omorînd balaurul* (1667) și în altele. Recurgînd la zugrăvirea unor figuri de militari, artiștii vedeau astfel în ei întruparea credinței existente în

Scanned with OKEN Scanner

popor de înfăptuire a mult aşteptatului vis al eliberării naţionale.

În fresce ca şi în icoane tot mai puternic îşi fac loc observaţii directe ale realităţii, dovedind concreteţea modului de a gîndi al artistului respectiv. Uneori accentul se deplasează şi cade pe motive specific naţionale — motive de gen observate în viaţa de zi cu zi —, ceea ce îi conferă artei bulgare din perioada asupririi otomane un orizont tot mai pregnant laic, mai pămîntesc şi narativ totodată.

În icoana *sf. Gheorghe omorînd balaurul* (ilust. 28) este evidentă îmbinarea unor motive pline de sevă vitală cu cele de natură imaginativ-convenţională. Făcînd o comparaţie între figura sf. Gheorghe al acestei icoane şi aceea a sf. Gheorghe tînăr pe tron se pot observa clar aceste modificări care au survenit în modul de tratare a imaginii-canon dedicată acestui sf. militar. Sf. Gheorghe tînăr pe tron este, de exemplu, urmarea unei întruchipări cu un pronunţat caracter solemn, monumental. Sf. Gheorghe omorînd balaurul reprezintă tipul de icoană naiv-descriptivă, în sensul că în ea există numeroase detalii şi amănunte (cele care se văd în partea unde se află balconul palatului). Gama cromatică pură, luminoasă, culorile înseşi, extrase, parcă, direct din natură, imprimă acestei icoane o vibraţie de o emoţională şi înălţătoare strălucire.

În privinţa frescelor bisericii din Arbanasi (secolele XVII—XVIII), se observă cum — apelînd la procedee specifice — subiecte religioase tradiţionale apar împletite cu motive de gen dintre cele mai obişnuite.

Astfel, în pridvorul bisericii Naşterea lui Christos se află pictat un dans naţional sub formă de horă. Artistul respectiv a zugrăvit un grup de femei care dansează, reuşind să surprindă mai ales ritmul şi muzicalitatea mişcărilor acestora, multitudinea cromatică a costumelor, iar în centrul tinerelor dansatoare a

Scanned with OKEN Scanner

înfățișat chipurile unor muzicanți. Năzuința de a sublinia caracterul autohton al acestei scene s-a răsfrînt îndeosebi în grija cu care pictorul insistă asupra unor amănunte nesemnificative — el reproducînd cu minuție pînă și desenul aflat pe batista ținută în mînă de una din dansatoare. Aceeași preocupare în ceea ce privește fixarea unor tipuri populare și a costumelor lor pitorești se poate constata și în cazul frescelor bisericilor Sf. Arhangheli Mihail și Gavril, Sf. Gheorghe, Nașterea și a altora. Și deși nu chiar întotdeauna imaginile respective se disting prin spiritualitate și o concepție artistică coerentă, ele emoționează tocmai prin naivul lor realism. Linia aceasta în arta bulgară se afirmă cu o tot mai mare pregnanță, dar paralel cu aceasta există și alte direcții ce tind, în forme inviolabile, să perpetueze vechile norme și canoane. Cîteodată ele se împletesc ; cu toate acestea, tot mai evident se manifestă predispoziția pentru o cît mai largă și multilaterală percepere a lumii înconjurătoare.

Anii de cotropire otomană reprezintă în realitate cea mai întunecată perioadă din istoria poporului bulgar, fapt ce și-a pus o puternică amprentă asupra întregii dezvoltări a culturii naționale. Dezastrele în urma incendiilor, masacrele, prădăciunile de tot felul, strămutarea forțată a țăranilor pe alte pămînturi străine — toate acestea au fost de natură să determine, într-o formă sau alta, însuși specificul operelor artiștilor din acea vreme, în ele găsindu-și oglindirea, nu numai neliniștea, starea de apăsătoare oprimare a poporului bulgar, dar și spiritul său de nesupunere, gata oricînd să opună rezistență, să lupte. Răscoalele populare au zguduit din temelii Imperiul otoman, încît în secolele XV—XVI asistăm la revolta unor regiuni întregi, orașe ; aceste revolte au fost înăbușite cu o cruzime fără seamăn, în aceeași măsură în care a avut loc și silința stăruitoare a turcilor de a-i converti (supune) pe bulgari, în sensul de a-i lipsi de o religie, de o cultură

Scanned with OKEN Scanner

proprie. Îndeosebi au avut de suferit acele orașe și așezări unde armatele turcești erau concentrate în mare număr, ele urmărind un scop foarte precis — acela de a suprima tot ceea ce era bulgăresc : locuințe, biserici, mînăstiri. Astfel, în timpul lichidării răscoalei din orașul Tîrnovo, cu acest prilej au fost dărîmate și numeroase biserici și mînăstiri.

În anumite perioade ale stăpînirii otomane, legile în curs interziceau bulgarilor să-și înalțe chiar biserici. Mînăstirile, bisericile, paraclisele au fost în felul acesta constrînse de a se retrage din fața asupritorilor în incinta grotelor, în munți, ocrotite de stînci masive, abrupte. Prin ele însele, aceste construcții religioase erau de dimensiuni nu foarte mari și destul de modeste, dar arta religioasă bulgară în acești ani grei a avut o însemnătate cu totul aparte : în cadrul ei au putut fi relevate, într-adevăr, simțăminte și năzuințe proprii oamenilor simpli — ale acelora care vedeau în permanența credinței o speranță în înfăptuirea aspirațiilor de dreptate a poporului bulgar.

În secolul al XIX-lea, datorită emigrării artiștilor și deplasării centrelor de pictură, precum și reducerii construcțiilor de edificii religioase, trebuie spus că posibilitățile creatoare ale pictorilor devin tot mai limitate. Dar cu toate acestea, în domeniul creației artistice și-au găsit adevărata reliefare elemente ale conștiinței de sine — ale conștiinței naționale, și ale îndîrjitei opoziții față de invadatori — acest lucru fiind dovedit atît de izvoarele scrise cît și de înseși monumentele de artă existente. Pe de altă parte, tradițiile artistice proprii poporului bulgar au continuat să se dezvolte sub diferite forme ale artei decorative aplicate, în cadrul meșteșugurilor artistice. Astfel, este cunoscut faptul că în perioada dominației turcești, în orașele Plovdiv, Sofia, Pazardjik, Ciprovți și în multe alte așezări și mînăstiri au activat o serie de meșteri care au dat la iveală opere exemplare, de-a dreptul unice : obiecte

Scanned with OKEN Scanner

din argint, decorate cu un delicat ornament zoomorfic sau floral, coliere și centuri, apoi ceramică, covoare de diferite culori, precum și țesături. De asemenea, pentru decorația interioară a bisericilor s-au executat iconostase sculpturale din lemn, cădelnițe, cruci de tot felul, odăjdii împodobite cu argint, toate acestea făcînd dovada incontestabilului gust al meșterilor anonimi din acea vreme.

În anii de robie turcească, pictura de icoane a continuat și ea să evolueze în diferite colțuri ale țării (ilust. 29—31). Cele mai reușite icoane ne-au parvenit din Nesebar, unde bisericile au suferit mai puțin din cauza distrugerilor [38]. Înspre această localitate se îndreptau în zilele de praznic mii de oameni din cele mai îndepărtate regiuni ale Bulgariei, tocmai pentru a demonstra tenacitatea cu care își urmau credința, convingerile lor religioase.

Icoana s-a transformat cu timpul într-un simbol al libertăților pierdute în înțeles larg popular. „Pentru orice bulgar, în acele zile de totală nesocotire a drepturilor, icoana a putut căpăta și o altă însemnătate. Ea a devenit, în sensul strict, simbolul a ceea ce el deja pierduse [39] — scrie I. Akrabova-Jandova. În năzuința de a menține riguroasele scheme canonice, ce fuseseră elaborate pentru pictura de icoane în veacurile trecute, toți acești meșteri căutau parcă să ocrotească înseși sursele vitale ale tradițiilor specifice creației populare ; fenomenul a avut însă și latura lui negativă : el nu putea să nu ducă la un conservatorism în pictură.

Un alt centru al afirmării conștiinței naționale a bulgarilor au fost zidurile mînăstirii din Rila, aici fiind concentrate numeroase relicve și monumente ale artei autohtone [40]. În felul acesta poporul a înțeles să țină trează memoria gloriosului trecut al țării, să-și împrospăteze forțele spirituale în vederea viitoarelor încleștări pentru eliberarea țării.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda faptului că oligarhia otomană crease condiții extrem de nefavorabile pentru propășirea culturii spirituale a poporului bulgar, totuși, și învățămîntul și pictura și ramurile creației populare și-au continuat evoluția lor specifică în mod neabătut, constant ; ele au fost capabile să concretizeze trăsături dintre cele mai perene, proprii fizionomiei autohtone a poporului bulgar : dragostea de libertate, dîrzenia în lupta cu nedreptățile, optimismul, încrederea în calitățile morale ale omului. Astfel, cei mai de seamă reprezentanți ai culturii bulgare din secolele XV—XVIII, cu toate greutățile existente de ordin atît economic cît și politic, au tins să stabilească permanente contacte cu lumea din afară, cu cultura altor țări europene [41].

Dealtfel, aproape toți artiștii bulgari de la sfîrșitul secolelor XVII—XVIII, cunoscuți de noi pînă în momentul de față, s-au dovedit a fi nu numai simpli executanți ai ilustrațiilor destinate să împodobească cărțile religioase sau autori ai unor fresce sau icoane. După cum subliniază cercetătorul bulgar A. Vasiliev, ei au fost, pentru acea vreme, oamenii instruiți, cultivați, și de aceea respectați în popor [42]. Împrejurarea aceasta este extrem de interesantă pentru înțelegerea căilor de dezvoltare a artei bulgare în perioada următoare : creația artistică în variatele ei genuri se dezvoltă în strînsă legătură cu cultura populară. Nu întîmplător artistul în vremea aceea deseori era numit și „dascăl“ — adică învățător.

Dintr-un imbold pur și simplu patriotic, pictorul H. Jefarovici, de exemplu, a executat o serie de ilustrații pentru cartea, pe atunci larg cunoscută, intitulată *Stematografia* (editată la Viena, în anul 1741). Ceea ce îl interesează pe artist în această carte este tocmai sublinierea ideilor patriotice, în dorința de a reliefa tainica strălucire a unor străvechi tradiții locale [43]. În același timp, în diferite colțuri ale Bulgariei își desfășurau activitatea

Scanned with OKEN Scanner

numeroşi pictori, mulţi dintre ei rămaşi pînă astăzi anonimi, care au zugrăvit nu numai fresce cu teme religioase ; ei au fost, de asemenea, autori ai unor interesante portrete reprezentînd figurile unor contemporani. De obicei aceştia erau ctitori, chipurile acestora fiind deja incluse în iconografia picturii de origine bizantină a bisericilor, a mînăstirilor şi bisericilor-paraclise (ilust. 32). Numele unora dintre aceşti pictori ne sînt astăzi cunoscute datorită cercetărilor stăruitoare ale istoricilor de artă bulgari — sînt aşa numiţii „dascăli" : Hristo şi Stoiu, a căror creaţie s-a desfăşurat în biserica sf. Gheorghe din Arbanasi, Ţoio şi Nedio, autori ai frescelor bisericii Sf. Afanasii (secolul al XVIII-lea) şi alţii [44].

Din secolul al XVIII-lea ne parvin picturile murale ale bisericii Sf. Luca de la mînăstirea din Rila, autorii cărora au rămas pînă în momentul de faţă neidentificaţi. Reţine îndeosebi atenţia portretul ctitoricesc din biserica amintită, ce-l înfăţişează pe legendarul Ignati din Stara Zagora (ilust. 33). În trăsăturile feţei călugărului, pictorul a ţinut să sublinieze vigoarea ca şi o anume gravitate proprie acestui caracter. În pofida faptului că în portret sînt încă evidente acel convenţionalism tradiţional al gestului şi caracterul arid, grafic, al modelajului formei, el suscită interes, totuşi, prin concreteţea ca şi prin expresia sa adînc individualizată.

Apariţia unui număr de portrete, marcînd tocmai interesul viu al artiştilor pentru redarea cît mai reală a fizionomiei umane, reprezenta, de fapt, un fenomen nou în arta bulgară, care păşea, odată cu secolul al XIX-lea, într-una din cele mai interesante şi importante epoci ale istoriei sale — în epoca Renaşterii naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA BULGARĂ ÎN EPOCA RENAȘTERII NAȚIONALE

Nu pot fi înțelese și apreciate la adevărata lor valoare operele prin care artiștii bulgari aparținînd epocii Renașterii naționale au intrat în istoria artei autohtone, fără a lua în considerație împrejurările istorice specifice în care arta bulgară s-a dezvoltat. Privitorul venind în contact pentru prima oară cu portretele, cu tablourile istorice sau frescele bulgărești din secolul al XIX-lea, este izbit în primul rînd de factura pe cît de naivă pe atît de nedesăvîrșită a execuției acestora. În anii aceștia cînd în general în țările Europei apusene arta ajunsese la o înflorire fără seamăn — ne referim la faptul că în Franța începuseră să picteze impresioniștii, că în Rusia de un real prestigiu se bucura creația unor remarcabili maeștri ai școlii democratice, că în această perioadă fuseseră deja făurite operele cele mai reprezentative ale popoarelor ceh și polon — în țările unde mai domnea bunul plac al stăpînitorilor turci arta numai ce făcea primii săi pași spre a se elibera de sub tutela canoanelor bisericești. Drumuri întru totul asemănătoare vor urma în această vreme atît artiștii bulgari cît și cei români. În această ordine de idei, procesul de formare a școlilor naționale de artă în aceste țări a fost strîns legat de avîntul revoluționar al mișcării de eliberare națională

Scanned with OKEN Scanner

— avînt care reflectă de fapt lupta maselor populare pentru libertate, îndreptată împotriva asupritorilor turci.

După cum s-a arătat mai înainte, cucerirea turcească în istoria Bulgariei a reprezentat o adevărată tragedie, turcii voind să transforme acest popor paşnic şi iubitor de libertate într-o turmă docilă — într-o „raia". Desfăşurînd sistematic o politică de lichidare a culturii naţionale, ei au distrus monumentele de arhitectură, au dat foc vechilor cărţi slavone, au mutilat picturile murale din mînăstiri, în afară de aceasta, ei au interzis bulgarilor să construiască edificii masive, declanşînd în acelaşi timp o aprigă prigoană împotriva religiei creştine şi făcînd totul spre a frîna dezvoltarea învăţămîntului. Mai mult decît atît, turcii au urmărit cu orice preţ ca bulgarii să-şi uite limba lor maternă şi ca ei să se obişnuiască — resemnaţi — cu gîndul că nu vor putea fi niciodată liberi. Dar, cu toate că la sfîrşitul secolului al XVIII-lea cultura bulgară cunoaşte o stare de adînc declin, turcii, totuşi, nu reuşesc să o distrugă. În pofida unor asemenea condiţii vitrege, bulgarii şi-au păstrat cu grijă tradiţiile străvechii lor culturi şi ale artei populare ; şi-au învăţat propriii lor copii să scrie în limba maternă, iar de-a lungul anilor de grea înrobire turcească nu au încetat să poarte în suflet credinţa nestrămutată că viitorul eliberării nu era departe. Pe parcursul acestor cinci veacuri, nu o dată ei s-au răzvrătit, năzuind să scuture pentru totdeauna jugul cotropitorilor turci ; însă, practic, forţele s-au dovedit a fi inegale — turcii la modul cel mai sălbatic arzînd şi ştergînd de pe suprafaţa pămîntului sate întregi, înăbuşind în sînge mişcările de revoltă în încercarea de a ucide în poporul bulgar dorinţa fierbinte de a trăi suveran şi liber.

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea, Imperiul turcesc şi regimul feudal turcesc de-acum intrase în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un stadiu de criză și decadență. Din acest moment, o nouă etapă începe pentru istoria Bulgariei, consecință directă a procesului de descompunere a feudalismului și de apariție în același timp a noilor relații capitaliste — etapă care a primit, ulterior, denumirea de Renașterea națională bulgară.

O nouă perioadă cunoaște totodată mișcarea de eliberare națională, îndreptată acum nu numai împotriva asupritorilor turci, ci și împotriva preoțimii grecești, care, de asemenea, exercita asupra poporului bulgar o presiune economică și culturală. Inițial, această mișcare a avut un caracter național-iluminist ; ea s-a făcut simțită îndeosebi în lupta pentru dezvoltarea învățămîntului ca și pentru o biserică bulgară autonomă.

În această etapă, burghezia națională își făcea apariția în arena istoriei alături de țărănime și de meseriașii orașelor, ceea ce explică de ce lupta pentru libertatea cultului bisericii și pentru emanciparea culturală a maselor s-a împletit cu ideile de libertate națională. În prima perioadă a mișcării de eliberare națională, dealtfel, interesele burgheziei în ascensiune au coincis în mare parte cu cele ale maselor populare.

Spre sfîrșitul primului deceniu din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după terminarea războiului din Crimeea, în viața economică a Bulgariei un rol hotărîtor capătă capitalul străin, fapt ce a atras după sine ruinarea atelierelor meșteșugărești, înrăutățirea situației țărănimii și micii burghezii. Iar aceasta a avut ca rezultat o schimbare bruscă a însuși caracterului luptei de eliberare națională ; îmbrăcînd forme revoluționare, această luptă intra în cea de a doua fază.

Cît privește etapele de dezvoltare ale artei bulgare din secolul al XIX-lea, ele pot fi determinate în funcție de principalele perioade ale istoriei mișcării de eliberare națională. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea arta

Scanned with OKEN Scanner

încă era legată de biserică şi cu greu se desparte de tradiţiile conservatoare ale feudalismului, în deceniile al şaselea şi al şaptelea ea îşi modifică aspectul în mod treptat. Acum are loc descătuşarea definitivă a artei de vechile canoane, şi, asemenea altor laturi ale culturii naţionale care luau naştere, vine în contact cu lupta întregului popor pentru eliberarea naţională.

Permanenta legătură a primilor artişti-democraţi cu mişcarea de eliberare naţională, şi, adesea, participarea nemijlocită a acestora la această mişcare, au lăsat o puternică amprentă asupra artei din aceşti ani ; faptul că artiştii cunoşteau îndeaproape viaţa şi aspiraţiile poporului, că ei aveau un deosebit respect faţă de valoroasele tradiţii ale culturii sale străvechi a fixat particularităţile care vor fi specifice şcolii realiste bulgare moderne de mai tîrziu.

Astfel, artiştii bulgari aparţinînd deceniilor al şaselea şi al şaptelea vor pune în lumină în operele lor o nouă concepţie privind omul şi personalitatea sa, calităţile morale şi frumuseţea spirituală ale acelora care reprezentau interesele celor mulţi.

Arta din perioada premergătoare începutului Renaşterii bulgare poate fi caracterizată prin două trăsături distincte : pe de o parte, ea purta în sine elementele înstrăinării şi ale unui ascetism sever, fiind strîns legată de dogmele religiei, în care oamenii căutau o alinare dar şi uitarea oprimării şi nedreptăţii ; pe de altă parte, conţinea autentice însuşiri proprii creaţiei populare, în cadrul ei făcîndu-şi loc motive ale speranţei că în curînd se vor elibera. Şi acest proces apare pe deplin firesc, întrucît cei care au creat frescele, sculptura în lemn sau în piatră, portretele de donatori sau broderiile au fost meşteri din popor — artişti care prin intermediul limbajului artei au tins să ne spună ceva despre năzuinţele şi lupta plină de curaj a celor împilaţi, despre frumu-

Scanned with OKEN Scanner

seţea naturii patriei. Şi cu toate că ei au făcut aceasta apelînd la o formă naiv-descriptivă, tocmai cea de a doua linie a dezvoltării artei avea să devină predominantă în cultura bulgară. În timpul Renaşterii bulgare are loc o rapidă înflorire a artelor decorative şi aplicate — sculptura în lemn, ţesutul, sculptura în metal şi piatră, ceramica, broderia — ele vădind în acest sens o vie şi expresivă factură populară.

Artele decorative şi aplicate ca şi meşteşugurile populare bulgăreşti, avîndu-şi originile în epoci îndepărtate, îşi trăgeau seva din bogatele tradiţii ale trecutului. Aceste tradiţii s-au perpetuat şi în perioada dominaţiei turceşti, cînd creaţia populară devenise una din formele prin care se afirma însăşi conştiinţa naţională a poporului bulgar. În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în legătură cu obţinerea de către bulgari, în graniţele Imperiului otoman, a unor drepturi, încep să ia un impetuos avînt meşteşugurile artistice. Cele mai de seamă opere ale meşterilor populari din perioada Renaşterii sînt în această direcţie dovada incontestabilă a existenţei unităţii culturii materiale şi spirituale a poporului bulgar. Şi nu întîmplător în creaţia decorativă şi aplicată, alături de elementele tradiţionale, apar noi elemente în care se răsfrînge concepţia artistică a noii epoci. Gh. Bakardjiev, autor bulgar din zilele noastre, consideră, în această ordine de idei, că în perioada Renaşterii, exprimarea în creaţie a unor deziderate de ordin artistic are îndeobşte un caracter colectiv, şi nicidecum unul individual [1].

Istoricul de artă bulgar N. Mavrodinov subliniază, la rîndul său, că arta aplicată bulgară, pe măsura eliberării ei de dogmele feudale, s-a îmbogăţit treptat cu forme şi motive izvorîte direct din natură [2].

La începutul secolului al XIX-lea îndeosebi sculptura în lemn cunoaşte o remarcabilă înflorire, fapt ce se explică prin amploarea pe

Scanned with OKEN Scanner

care o iau construcțiile și dezvoltarea arhitecturii de lemn, precum și prin tendința de a decora edificiile cu caracter religios și locuințele. Peste tot putem întîlni — în locuințele țărănești și în casele boierești, în modestele paraclise și în bogatele conacuri mînăstirești — splendide exemplare ale artei sculpturii în lemn — opere aparținînd unor meșteri ale căror nume de cele mai multe ori nu au ajuns pînă la noi. Motive izvorîte din viață se împletesc în sculptura în lemn cu motive inspirate din cea mai curată fantezie populară. Modeste și puțin pretențioase în ceea ce privește aspectul lor exterior, înălțate pe un fundament din lespezi de piatră necioplite, văruite doar în cîteva locuri și, de obicei, acoperite cu olane de culoare roșie, bisericile și paraclisele bulgărești sînt interesante prin modul auster al decorației din interior. Rareori pot fi găsite obiecte prețioase ca și țesături scumpe : singura decorație existentă sînt broderiile executate pe un fel de prosoape făcute din pînză albă de casă așezate de obicei în fața icoanelor, precum și sculpturi în lemn. Simțul măsurii, precum și factura muzicală a ritmurilor și proporțiilor — iată ce caracterizează operele făurite în lemn ale sculptorilor bulgari.

Sculptura în lemn cunoaște în perioada Renașterii naționale un impetuos avînt, asimilează noi motive. Elemente ale Renașterii și barocului (măști, ghirlande, îngeri zburînd, broderii ajurate, coloane spiralate, folosirea aurului) vin să înlocuiască riguroasele forme ale perioadei anterioare, iar, adeseori, împletindu-se cu acestea, creează chiar un nou și original stil, care își găsește o largă aplicare în împodobirea iconostaselor de lemn, a ușilor împărătești, jilțurilor, plafoanelor, coloanelor, cornișelor, a unor detalii ale locuințelor și obiectelor de uz casnic. Prin operele lor sculpturale cioplite în lemn, de o deosebită faimă s-au bucurat, în secolele XVIII—XIX, orașele Plovdiv, Samokov, Tîrnovo, Ruse, Elena, Tri-

Scanned with OKEN Scanner

avna și altele. În secolul al XVIII-lea au apărut diverse școli ale cioplitorilor în lemn — școlile din centrele Samokov, Triavna, Debrsko, Bansko, Kalofer. Fiecare din acestea a avut propriile sale particularități, a elaborat propriile sale procedee tehnice și compoziționale. Astfel, la meșterii aparținînd școlii din Triavna compozițiile apar simetrice, ornamentul fiind riguros și clar. Motivele lor preferate sînt cele vegetale în care se intercalau imagini ale unor păsări și animale.

N. Mavrodinov atrage atenția asupra faptului că în creațiile meșterilor ținînd de școala din Triavna nu există nici un fel de notație a misticismului. Ele se fac remarcate printr-o tratare destul de liberă a vechilor subiecte, oglindind ideologia robustă a acelei epoci [3]. Un exemplu de creație sculpturală atribuită școlii din Triavna îl constituie iconostasele bisericilor Sf. Ioan din Gabrovo, Sf. Ilie din Sevlievo, Schimbarea la Față din Svișțov, Sf. Dumitru din Sliven.

Tehnica ornamentală a școlii din Samokov este mai subtilă și mai complicată, liniile și suprafețele sînt mai cizelate, mai rotunjite (iconostasele din mînăstirile din Rila și Lopușan ; ilust. 34).

Extrem de interesante sînt, din punct de vedere al rafinamentului execuției și al bogăției fanteziei, iconostasele create de sculptorii primei jumătăți a secolului al XIX-lea pentru bisericile Sf. Marina (1825, Plovdiv), Mitropolitană (1795, Samokov), Preacurata Maica Domnului (aproximativ 1837, Pazardjik, ilust. 35). În jurul sculpturii acestor iconostase se concentrează spontan întregul interes al creatorilor populari pentru reprezentarea omului concret, real. Un exemplu îl constituie, între altele, figura unui țăran ducînd un cal de căpăstru, sau aceea a unui viticultor încovoiat sub povara unor coșuri împletite, pline cu ciorchini copți, sau, în sfîrșit, autoportrete ale

Scanned with OKEN Scanner

sculptorilor înşişi. Sînt imagini departe încă de a fi perfecte — în ele se conturează încă foarte slab proporţiile, iar chipurile apar destul de schematice. În schimb trebuie subliniat sentimentul delicat cu care sînt redate frumuseţea costumelor naţionale, diverse podoabe ale capului, uneltele de muncă. Nici una din figuri nu repetă mişcarea alteia, iar prelucrarea atentă şi rafinată a cutelor îmbrăcămintei imprimă sculpturii o anume notă de pitoresc. Puternice şi telurice, figurile personajelor vechiului şi noului Testament nu au nimic din schemele canonice, ele sînt înfăţişări cu o structură primitivă şi pline de forţă vitală, izvorîte din realitatea înconjurătoare.

În multe oraşe bulgăreşti — la Plovdiv, Elena, Koprivştiţ şi în altele — s-au păstrat pînă în zilele noastre case de locuit reprezentînd creaţii tipice pentru acea epocă (ilust. 36). Faţadele acestora, coloanele torsade din lemn, balustradele unor terase deschise sînt aici decorate cu picturi murale. În multe cazuri s-au pictat şi încăperile în interior. Ca exemple citătm casele lui Modjarov, Doganov, Oslekov din oraşul Koprivştiţ. În spaţiul pereţilor de obicei apar înscrise panouri decorative, scene cotidiene ca şi peisaje. În casa lui Oslekov, una din picturi executată pe perete îl înfăţişează pe însuşi proprietarul casei împreună cu soţia; alte picturi redau scene din viaţa de la ţară. Cu peisaje s-au împodobit, de asemenea, şi pereţii unor case comerciale din Plovdiv, Karlovo, Bansko; s-au decorat în această manieră şi cîteva camere de locuit din mînăstirea din Rila. Autorii acestor picturi — meşteri populari care, organizaţi în arteluri meşteşugăreşti, duceau o viaţă nomadă, colindînd oraşele şi satele — se străduiau să picteze pereţii acestor case în culori cît mai vii, luminoase. Predomină în aceste picturi murale mai ales combinaţiile unor tonuri de alb, albastru, roşu aprins, fapt ce le conferă un caracter sărbătoresc, fastuos.

Scanned with OKEN Scanner

De o dezvoltare destul de însemnată s-a bucurat şi un alt gen al creaţiei populare — ţesutul covoarelor, care capătă în secolul al XIX-lea o răspîndire fără precedent[4]. Întocmai ca şi celelalte meşteşuguri populare, ţesutul covoarelor în Bulgaria avea la bază îndelungate tradiţii — sub aspectul tehnologiei, al dispoziţiei compoziţiilor, ca şi al procedeelor coloristice. Covoarele se executau din lînă de oaie care era prelucrată manual ; pentru vopsirea lînii se foloseau coloranţi vegetali. De regulă precumpăneau culorile : indigo, ocru, albastru, verde, maro, oranj, carmin închis — culori menite să adauge covoarelor o expresie distinsă, de mare fineţe.

În privinţa repertoriului ornamental al covoarelor, provenind ca origine din arta Răsăritului, el include motive atît geometrice cît şi vegetale. Uneori în decorul ornamental se intercalau o seamă de imagini reprezentînd pomi fructiferi, flori, păsări, sau figuri umane stilizate. Toate aceste elemente aveau darul să imprime covoarelor un anume caracter specific, ca şi cum ar fi făcut parte din natura însăşi.

În această perioadă (mai cu seamă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi primul sfert al secolului al XIX-lea) are loc o acţiune intensă de reconstrucţie a vechilor biserici precum şi construirea altora noi. La început, ridicarea de noi lăcaşuri religioase contravenea legilor pe care le decretaseră anterior forurile turceşti, dar numai după 1839, cînd s-a dat publicităţii turcescul Hatişerif — legea care permitea construirea de noi biserici — acţiunea aceasta capătă proporţii mult mai întinse. Nu rareori la organizarea acestor şantiere de lucru participau toţi locuitorii satului sau oraşului respectiv — noile edificii fiind înălţate prin propriile lor puteri şi mijloace. Pe de altă parte, mînăstirile au constituit, în anii de asuprire turcească, principalele focare de răspîndire a culturii bulgare. În incintele acestora funcţionau şcoli secrete în care călugării pre-

Scanned with OKEN Scanner

dau copiilor să scrie și să citească, asigurau păstrarea ca și transcrierea vechilor manuscrise slavone.

Pe lîngă biserici și mînăstiri funcționau adevărate arteluri constituite din iconari și sculptori în lemn. Frescele menite să împodobească bisericile erau executate de artiști anonimi, în creațiile cărora accentul se punea nu atît pe elementele sacre și sublime, cît pe cele desprinse din viața de toate zilele — cum sînt motivele unor scene de gen, cotidiene. Chiar și în cadrul tematicii vechiului și noului Testament se putea constata apariția unor descrieri satirice cu privire la pedepsele care-i așteaptă în viitor pe chiaburii satelor — cei care terorizau și asupreau masele de țărani — pentru cîrdășia lor cu turcii. În aceste picturi murale, artiștii anonimi apelau la reprezentări de peisaje — cîmpii întinse și înflorite ale pămîntului natal pe care și-l doreau liber și bogat —, întruchipau credințe și datini populare, transferînd pe zidurile bisericilor, ce se aflau la mari distanțe de centrele urbane și de cîrmuirile turcești, pagini întregi relatînd despre viața nevoiașă de zi cu zi a oamenilor, tot arsenalul existent de expresii al imaginației populare. De asemenea, în ele se contura posibilitatea zugrăvirii primelor portrete de donatori bulgari și chipuri de martiri din popor.

Dar mînăstirile au constituit nu numai focare de instrucție și de cultură a scrisului, ci și centre artistice originale, în care arta a jucat un enorm rol social și politic — întrucît ele exercitau o atracție pentru mulțimile de oameni din satele și orașele învecinate, îndeosebi în anii cînd se va intensifica lupta pentru o biserică bulgară independentă (pînă în preajma anilor 60 ai secolului al XIX-lea). Între zidurile acestor mînăstiri a răsunat pătimașa chemare a călugărului Paisie Hilendarski, autorul renumitei *Istorii slavo-bulgare*, pentru consolidarea statului independent bulgar. El

Scanned with OKEN Scanner

scria : „Luaţi aminte, voi, cititori şi ascultători ai neamului bulgăresc care iubiţi şi purtaţi în suflet virtuţile propriului vostru neam şi frumuseţea pămîntului natal şi care doriţi să înţelegeţi şi să luaţi cunoştinţă de neamul vostru bulgăresc, de taţii, strămoşii şi împăraţii voştri, de patriarhii şi martirii voştri, cum au trăit ei mai înainte. E necesar şi folositor ca voi să ştiţi cît mai multe despre faptele părinţilor voştri, aşa precum ştiu toate celelalte seminţii şi popoare despre neamul şi limba lor, despre faptul că ele au o istorie, iar orice ştiutor de carte are un orizont de cunoştinţe, relatează şi se mîndreşte cu neamul şi limba lui. Unii însă nu vor să ştie nimic despre neamul lor bulgăresc şi nu se sfiesc să apeleze la alte obiceiuri ca şi la o altă limbă ; ei nu au cum să se bucure de propria lor limbă maternă, dar învaţă să scrie şi să vorbească în greceşte, şi se ruşinează că se numesc bulgari.

O, voi cei nesocotiţi şi sărmani ! Pentru ce ruşinaţi că vă numiţi bulgari şi nu scrieţi şi nu vorbiţi în limba voastră ? Sau bulgarii nu au avut o formă de guvernămînt şi de stat ?“ [5] Trebuie notat faptul că reprezentările multora dintre martirii bulgari au fost extrase de autorii frescelor chiar din *Istoria slavo-bulgară* — carte ce devenise repede larg cunoscută.

Mînăstirea din Rila — acest renumit monument al arhitecturii bulgare ridicat de-a lungul a mai multe secole şi în care pînă în zilele noastre se păstrează fresce ca şi icoane caracteristice pentru epoca dominaţiei turceşti şi pentru perioada Renaşterii (ilust. 37—40) [6] — cunoaşte diverse refaceri, ca urmare a incendiilor precum şi a repetatelor jafuri din partea cotropitorilor turci. În acest interval de timp s-au înălţat un întreg şir de construcţii deosebit de caracteristice pentru epoca respectivă, oglindind în mod pregnant particularităţile ca şi mentalitatea acesteia (ilust. 41). Strălucitoare, fastuoase şi pline de un anume farmec,

Scanned with OKEN Scanner

sub aspectul coloritului, numeroase fresce împodobesc pereții atît exteriori cît și interiori ai bisericii centrale a mînăstirii Nașterea Maicii Domnului ; în ele răsună, ca un acord solemn, încrederea în virtuțile omului și în atotputernicia naturii. Autorii acestora cu multă înflăcărare întruchipează în culoare diverse aspecte ale vieții contemporane, păstrîndu-se totuși în granițele tradiționalelor legende ecleziastice. Latura seducătoare a înclinației spre narație a zugravilor se modulează viu cu întreaga policromie a imaginației și umorului popular, și ar fi zadarnic să căutăm aici respectarea întocmai a dogmelor și canoanelor religioase. Ciclurile de compoziții tematice, adeseori pline de aluzii sociale, se împletesc cu imagini înfățișînd flori de cîmp, desene ornamentale, peisaje, toate fiind organic legate cu natura de o sublimă frumusețe, de care este înconjurată mînăstirea. Realizate de reprezentanți ai mai multor generații de pictori, aceste fresce au totuși un element comun : același realism viu, aceeași dragoste generoasă pentru omul de rînd.

În această perioadă o intensă activitate au desfășurat îndeosebi pictorii aparținînd diferitelor școli și centre artistice. Așa cum am mai spus, una dintre cele mai vechi școli de pictură era cea din Triavna — ea luînd naștere nu întîmplător în acest oraș, așezat într-o regiune muntoasă, cît mai departe de forurile administrative turcești. Orașul Triavna s-a făcut cunoscut mai ales prin produsele sale meșteșugărești, dar și prin lupta desfășurată pentru o biserică liberă și de sine stătătoare. Din aceste centre au ieșit numeroși și talentați zugravi populari, constructori, sculptori în lemn, uneori lucrînd familii întregi (de exemplu, cei din neamul Vitanov, Venkov și alții).

Zugravii aparținînd școlii din Triavna au dat la iveală creații în care se observă cum ascetismul auster religios cedează locul unor motive luate din realitatea concretă, imediată.

Scanned with OKEN Scanner

Remarcabile sînt în acest sens icoanele pictate de Ionko Pap Vitanov (cel Bătrîn) în care este evidentă tendința către reliefarea unor notații portretistice.

Expresia cea mai pregnantă a ideii de opțiune pentru o biserică liberă și independentă o constituie însăși prezența unor icoane în biserica Arhanghelul Mihail din Triavna (autor Țania Simonov) în care chipurile lui Kiril și Metodiu sînt puse fără echivoc față în față cu cele ale preoților greci.

Spre deosebire de meșterii din alte centre artistice din perioada Renașterii bulgare, zugravii din Triavna în principal se specializaseră mai mult în pictura de icoane decît în frescă. „Cînd se vorbește despre pictura din Triavna — scrie A. Vasiliev — trebuie avut în vedere înainte de toate icoanele ieșite din școala de aici. Foarte mulți din acești meșteri, a căror creație se desfășoară de-a lungul a peste un veac și jumătate, au lăsat în urma lor un mare număr de opere dintre cele mai diferite, și, ceea ce este foarte important, e că în ele s-a putut perpetua un anumit stil, care le distinge ușor de arta altor școli“ [7].

Cercetătorul rus F. Schmidt, de la care s-au păstrat interesante însemnări referitoare la călătoria sa prin diferite centre artistice bulgărești, scria că „în Triavna a prosperat o artă originală, interesantă, o artă cu adevărat de proveniență slavă, păstrătoare a unor multiseculare tradiții“ [8].

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea capătă amploare — de asemenea în apropierea noilor centre economice și comerciale ale Bulgariei — școlile din Bansko și Debrsko. Astfel, în cadrul școlii de pictură din Bansko își desfășoară activitatea binecunoscutul zugrav al Renașterii bulgare Toma Vișanov care primise învățătură la Viena. Personajele întruchipate de el atrag atenția prin forța lor telurică și expresivă, ele fiind executate în tonuri de un suculent cromatism. În multe din compozițiile acestuia,

Scanned with OKEN Scanner

particularităţile de ordin psihologic ale oamenilor ca şi diferitele înfăţişări ale naturii dobîndesc adînci şi dramatice rezonanţe (frescele bisericii Adormirea Maicii Domnului).

Arta de a picta a lui Toma Vişanov, atît de departe de canoanele stilului oficial bizantin ca şi de rigorile artei academice, reţine atenţia în primul rînd şi pentru că ea oferă posibilitatea de a înţelege nivelul întregii mişcări artistice din timpul Renaşterii bulgare — în ea extrem de viu răsfrîngîndu-se surse originare populare, motivele realiste aici fuzionînd perfect cu cele fantastice. Concludente sînt în acest sens frescele *Chinurile sufletului celui păcătos, Izgonirea din rai* şi altele, aflate în biserica Adormirea Maicii Domnului, din apropierea mînăstirii din Rila (1811), unde întreaga desfăşurare narativă este interpretată în spiritul legendelor populare. E încîntător cum autorul dă viaţă figurilor atît de pregnante ale îngerului, diavolului sau imaginii înfăţişînd sufletul omului, cum dezvăluie suferinţele acestuia din urmă în lumea de dincolo de noi. În icoane ca şi în portretele ctitoriceşti, Vişanov îşi concentrează atenţia asupra sublinierii unor trăsături individuale ale celor înfăţişaţi surprinzîndu-i nu static ci în mişcare sau angrenaţi chiar într-o acţiune concretă. Străine de ascetism, lipsite de acea expresie calmă sacră şi contemplativă, multe din personajele acestor compoziţii (*Maica Domnului* din biserica cimiteriană din Bansko) sînt însufleţite de un sentiment omenesc cald şi sincer. El a creat un tip al său de reprezentare umană pe care cu greu îl poţi confunda cu alte tipuri existente. Chipurile de sfinţi pictate de el sînt minuţios modelate, ca şi cum ar fi reliefate cu ajutorul unei palete bogate în culori, au expresii îmbujorate, nasuri cîrne şi mari contururi ale orbitelor. În cîteva scene se observă cum pictorul s-a oprit asupra întruchipării unor figuri goale (nuduri), dar aceasta nu întotdeauna i-a reuşit.

Scanned with OKEN Scanner

Scoţînd în evidenţă legătura creaţiei lui Vişanov — întemeietorul şcolii din Bansko şi promotorul ei — cu convenţiile artei religioase, merită totuşi a fi remarcat elementul nou pe care el îl aduce : este vorba despre faptul că în creaţiile acestuia îşi fac loc un autentic simţ pentru observarea realităţii înconjurătoare, imaginaţia vie, fantezia, o oarecare notă de optimism atît de proprie culturii artistice, viziunii Renaşterii bulgare în general.

Opera unui alt reprezentant al şcolii din Bansko — Dimităr T. Molerov — de asemenea prezintă un justificat interes din acest punct de vedere. Este vorba despre frescele din paraclisul bisericii principale a mînăstirii din Rila, despre galeria portretelor ctitoriceşti (cele ale Radei şi Vîlko, ale bătrînilor Ioan şi Ştefan din biserica principală a mînăstirii din Rila), precum şi despre portretele ctitoriceşti ale Mariei şi Mihai din paraclisul Arhanghelului Mihail şi al lui Pcelino din mînăstirea din Rila (1835). Toate aceste chipuri ctitoriceşti se disting prin trăsături individualizate, deşi atitudinile acestora adeseori izbesc prin convenţionalism şi rigiditate.

Dar poate cel mai reprezentativ şi interesant centru artistic — prin remarcabilul rol pe care acesta îl joacă în destinul artei Renaşterii bulgare, — trebuie considerat vestita şcoală din Samokov, cea care a dat culturii bulgare şi în general instituţiilor de învăţămînt artistic o întreagă pleiadă de oameni de seamă.

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Samokov se impune ca unul din oraşele înfloritoare ale Bulgariei, a cărui cultură se dezvoltase pe baza unui proces de asimilare a vechilor tradiţii autohtone [9]. Fondatorul şcolii de pictură din Samokov nu e altul decît Hristo Dimitrov, care învăţase meşteşugul picturii la Athos. Numărul restrîns de icoane ale acestui meşter ce se mai păstrează aduce dovada faptului că şi în creaţia sa şi-a făcut loc o serie de elemente de ex-

Scanned with OKEN Scanner

primare veridică a vieţii. Însă aceste tendinţe s-au concretizat mult mai pregnant în lucrările ucenicilor săi, — lucrări care au contribuit la îmbogăţirea şi diversificarea artei naţionale bulgare.

Din şcoala de la Samokov au ieşit numeroşi artişti — sculptori (în lemn, piatră, metal), suflători în sticlă, ceramişti, gravori (ilust. 42-43), decoratori. În privinţa icoanelor executate de zugravi aparţinînd acestei şcoli, ele împodobeau biserici şi mînăstiri din diferite regiuni ale ţării (ilust. 44). Dar faima dobîndită de şcoala din Samokov atingea apogeul mai cu seamă în primul sfert al secolului al XIX-lea, cînd din sînul ei apar asemenea artişti ca Dimităr Zograf şi fratele acestuia, Zahari Zograf, apoi Zafir Zograf (care e acelaşi cu Stanislav Dospevski) şi mulţi alţii. Preocupările acestor pictori se concretizează în jurul expresiei figurii omului.

Năzuinţa de a se desprinde de întregul sistem iconografic şi de canoanele artei medievale — iată ce caracterizează în cel mai înalt grad creaţia lui Zahari Zograf (1810—1853). În acest sens, el se afirmă ca unul din întemeietorii realismului în pictura modernă bulgară — în operele sale în mod vădit făcîndu-şi loc acea contradicţie dintre noul conţinut aflat în stare embrionară, laic, şi vechile scheme şi procedee tradiţionale [10].

Datorită convingerilor sale, Zahari Zograf este considerat drept un tipic exponent al iluminismului bulgar. Consacrîndu-se ca artist în deceniul trei al secolului al XIX-lea (meşteşugul picturii i-a fost dat să-l înveţe în atelierul fratelui său mai în vîrstă, Dimităr Zograf), el a putut beneficia de tot ceea ce se crease mai bun, mai valoros în arta populară, apelînd deopotrivă la repertoriul tematic şi modalităţile compoziţionale ale acesteia. În frescă, de pildă, a tins să concretizeze trăiri dintre cele mai comune ale omului, să însufleţească imaginea prin prezenţa unei acţiuni directe, să înlăture

Scanned with OKEN Scanner

din compoziție elementul static ca și desfășurarea ierarhic ceremonioasă a fețelor bisericești. Astfel, ca deziderat suprem își propunea să afirme latura de frumusețe și expresivitatea lumii reale ; atît nedreptatea ca și răutatea pe care o observase în viață, a căutat să le redea, cu verva ridiculizării, în forme satirice.

Conștient fiind de faptul că din punct de vedere profesional lucrările sale erau încă departe de a fi desăvîrșite, Zahari Zograf visa să plece în Rusia pentru a-și continua învățătura, dar nu-și va îndeplini niciodată acest vis. Animat de dorința de a-și îmbogăți meșteșugul cu procedee noi, realiste, a executat în acest sens un mare număr de desene după natură ; cu minuție și finețe a reprodus astfel forme dintre cele mai complicate de flori sau de alte plante, ori a căutat să fixeze cu mare exactitate farmecul inedit al unor colțuri de natură. Folosind creionul și tușul, de fiecare dată își stabilea să rezolve anumite probleme — probleme care erau destul de grele pentru posibilitățile unui fost zugrav. Cercetînd desenele și schițele rămase de la el (astăzi în posesia galeriei de artă din Sofia și a Muzeului de artă din Samokov) ne putem da seama cu cîtă trudă își însușise pictorul mijloacele perspectivice, mișcarea ca atare, ca și iscusința de a concretiza o stare sufletească. Cu toate acestea, ar fi nedrept să calificăm abaterile artistului de la conceptul riguros al formei realiste, doar ca o lipsă de îndemînare profesională. Principala dificultate consta nu atît în asimilarea unor deprinderi de ordin tehnic, cît în depășirea modului însuși al viziunii artistice, prin ale cărei origini aparținea încă schematismului gîndirii medievale.

Tendința aceasta realistă din arta lui Zahari Zograf se poate identifica în mare măsură în ansamblul frescelor de la mînăstirea din Bacikovo (1841). Astfel, pe pereții sălii de mese a stăreției, apar cîteva scene din trecutul acestui lăcaș religios, autorul fiind destul de exact

Scanned with OKEN Scanner

în reproducerea unor edificii mînăstireşti, precum şi a peisajului înconjurător. Redarea unor caractere umane, a somptuozităţii costumelor — iată ce l-a interesat cel mai mult pe artist. Totuşi, în ceea ce priveşte întruchiparea figurii umane — de exemplu în scena *Aducerii icoanei făcătoare de minuni* — el dovedeşte încă sumare cunoştinţe cu privire la anatomia corpului uman, ca şi o anumită insuficienţă în modul de a sesiza mişcarea în spaţiu. Porţiuni izolate de pictură mai păstrează încă acel caracter decorativ-bidimensional, deşi există în direcţia aceasta şi reuşite incontestabile. Ceea ce caracterizează pictura lui Zahari Zograf sînt reprezentările — alături de cele ale unor personaje reale — inspirate din domeniul fantasticului, feericului. Acestea apar în cele mai multe cazuri sub chipul unor drăcuşori plimbăreţi ce se amestecă fără nici o jenă în treburile lumeşti, ba chiar venind cîteodată în ajutorul oamenilor ; e puţin probabil că ei ar putea întrupa în acest context forţele răului, chemate să înfricoşeze pe cei credincioşi.

Pictorul apelează la asemenea personaje tradiţionale aparţinînd fantasticului tocmai din dorinţa de a comunica concret gînduri şi năzuinţe, pentru care nu totdeauna a putut găsi forma adecvată de exprimare realistă. Una din picturile mînăstirii din Bacikovo înfăţişează o scenă curioasă reprezentînd izgonirea turcilor urîţi de moarte de către un grup de îngeri mînioşi. Subiectul în speţă i-a oferit artistului posibilitatea să surprindă aspiraţiile legitime ale poporului bulgar, năzuind la eliberarea sa de sub jugul turcesc — iar respectivele fresce ar trebui apreciate din acest unghi de vedere extrem de inedit. Însă, atît lui Zahari Zograf cît şi multor altor contemporani eliberarea naţională li s-a înfăţişat în primul rînd ca un mijloc de eliberare de sub oprimarea exercitată în planul religiei.

În biserica Sf. Nicolae din aceeaşi mînăstire construită în 1643 Zahari Zograf a pictat, peste

Scanned with OKEN Scanner

fresca mai veche, o *Judecată de apoi,* în care, sub înfățișarea unor inși păcătoși, a putut contura un grup de bogătași din Plovdiv — așanumiții ceorbadji și nevestele lor (ilust. 45). Întreaga scenă este tratată în spiritul celui mai curat umor popular. În apropierea acestei compoziții, pictorul s-a înfățișat și pe sine ; dar imaginea păstrează încă o factură decorativă. Sub acest autoportret se află semnătura artistului scrisă în limba bulgară (ilust. 47).

Bine păstrate, aceste fresce se disting printr-o paletă de o uimitoare vivacitate și saturație coloristică. Zahari Zograf folosește în principal culorile pure, evitînd semitonurile, fapt ce imprimă compozițiilor sale un caracter solemn, festiv.

În afara mînăstirii din Bacikovo, Zograf a mai pictat biserici de la Rila, Troianski, Preobrajenski și din multe alte mînăstiri ; de asemenea, tot el a executat frescele pentru biserica din Veliki Lavra, Sf. Atanasie de la Athos (1853), precum și o serie întreagă de icoane. Dar activitatea artistică a acestui pictor nu s-a mărginit doar la pictură bisericească ; în acest sens el este unul dintre primii portretiști bulgari care au recurs la culorile pe bază de ulei. Lui i se datorește o serie de portrete ale contemporanilor — și tocmai aici se manifestă în primul rînd spiritul novator al autorului, are loc o cotitură de la arta cu caracter religios la cea laică, de la tipurile canonice la reprezentarea complexă a figurii umane reale. Și deși portretele sale vădeau încă multe imperfecțiuni, ele însele au constituit un pas înainte în evoluția artei realiste bulgare.

Zahari Zograf a creat, în 1838, portretul lui Neofit de la Rila — un mare om de cultură, scriitor și pedagog, participant activ la lupta pentru autonomia religiei. În acest portret se simt încă premisele vechilor procedee, în sensul că artistul se eliberează cu greu de canoanele iconografice ale portretului medieval. Neofit de la Rila este înfățișat într-un plan frontal,

Scanned with OKEN Scanner

de unde apare și senzația unei oarecari rigidități interioare ; pentru a surprinde unele caracteristici ale portretului, artistul apelează la atribute exterioare : un glob, o călimară, precum și o îmbrăcăminte extrem de simplă. Chipul este tratat în manieră iconografică — din loc în loc se poate observa anvelopa tradițională evidențiată prin linia neagră a contururilor. Și, totuși, acest chip nu e o icoană, ci portretul unui om concret. Privirea ochilor, enormi, adînc plantați în orbite, ca și zîmbetul abia vizibil al buzelor subțiri, însuflețesc chipul acesta plat și fără profunzime, bătînd într-o lividă culoare galbenă.

În ceea ce privește coloritul, portretul amintit se detașează în mod vizibil de factura frescelor aparținînd aceluiași autor. Este vorba despre faptul că culoarea neagră cu care este pictat costumul pe care-l poartă, acoperămîntul capului, precum și fondul de gri-ocru, definesc în ultimă instanță întreaga gamă cromatică a portretului : coloritul discret se armonizează aici perfect cu înclinația spre meditație gravă a celui portretizat.

În decursul deceniului patru, Zahari Zograf a executat un tablou intitulîndu-l *Autoportret* (ilust. 46). Dacă în autoportretul din fresca bisericii Sf. Nicolae, figura lui Zograf puțin se deosebește de înfățișarea altor exponenți ai iluminismului bulgăresc, trăsăturile individuale fiind exprimate încă destul de sumar, în *Autoportretul* în ulei particularitățile acestuia apar cu pregnanță, vii. Trebuie notată mai ales încercarea artistului de a introduce în portret un motiv concret : el s-a întruchipat în mînă ținînd penelul. Faptul acesta fără îndoială a insuflat viață portretului, deși gestul ca atare este lipsit de o degajare firească. Atenția principală a pictorului, însă, s-a concentrat asupra fizionomiei feței. Ochii mari, căprui, privesc atent, cu insistență, la spectator ; sprîncenele sînt ușor ridicate, iar buzele strînse, ceea ce conferă expresiei chipului o abia schițată și in-

Scanned with OKEN Scanner

explicabilă uimire. În fața noastră avem un model real, și nicidecum o schemă canonică rigidă. Dealtfel, umerii înguști și lăsați în jos ai artistului, acoperiți de un veșmînt monahal de culoare închisă, ca și fața palidă a acestuia, par a fi mîngîiate de o lumină difuză și delicată.

Întreaga figură, precis conturată, aproape siluetată, se detașează pe fondul de culoarea aurului. În pofida cîtorva neajunsuri de ordin tehnic, cum ar fi de exemplu desenul mîinilor, acest *Autoportret* al lui Zahari Zograf trebuie considerat ca una din primele reprezentări ale figurii umane individualizate, care se deosebește principial de alte imagini asemănătoare ale artei cu temă religioasă. Astfel, portretul *Cristinei Zograf* a putut fi, neîndoielnic, conceput ca unul festiv (ilust 48). Aceasta o dovedește organizarea compozițională a figurii, expresia feței, toaleta fastuoasă, ca și numeroasele podoabe de aur, toate conferindu-i o particulară distincție. Cu un real simț al materialului sînt redate întocmai masivul brocart țesut din aur ca și ușoara stofă care-i acoperă capul, salba strălucitoare ca și blana somptuoasă cu care bogatul costum național este garnisit. Pieptarul din catifea verde capătă o lumină aparte pe fondul de aur, trecînd pe alocuri în nuanțe calde, roșietice.

Impresia de masivitate pe care o sugerează figura Cristinei Zograf capătă o și mai mare concretețe datorită repetării în îmbrăcămintea femeii a unor ample linii orizontale (cele ale broderiilor, ale brîului).

Evident este că artistul nu a căutat să înfrumusețeze aspectul exterior al acestei femei ; la ea pregnante apar mai cu seamă trăsăturile neproporționale ale feței, bărbia ascuțită, nasul proeminent. Însă, tocmai acestea îi adaugă un element în plus de claritate și verosimilitate. Portretele pictate de Zahari Zograf scot în evidență întocmai această preocupare a artistului pentru reprezentarea laturii individualită-

Scanned with OKEN Scanner

ţii umane, ceea ce constituie o indiscutabilă cucerire a poziţiilor realiste în arta bulgară.

Creaţia lui Zahari Zograf prin ea însăşi a marcat începutul unei noi etape în evoluţia artei bulgare. Chiar şi în frescele bisericilor se poate constata cum noul şi vigurosul conţinut este în măsură de a-l determina pe artist să depăşească acel limbaj artistic convenţional medieval, deja perimat, să nu ţină seama de ceea ce îi oferea sistemul iconografic tradiţional. Desfăşurîndu-şi activitatea în mînăstiri cu veche tradiţie ale Bulgariei, el cunoştea, desigur, îndeaproape superbele picturi medievale ce împodobeau atît paraclisele cît şi bisericile ridicate în alte vremuri în incintele acestor mînăstiri. Însă, nicidecum rigorile reprezentării ceremonioase şi în acelaşi timp convenţionale a figurilor de sfinţi, cu siluetele lor alungite şi rigide, nu au făcut şi nu puteau face obiectul unei calchieri directe din partea artistului, care se simţea atras puternic de fenomenele reale ale vieţii din jur şi năzuia să-şi pună arta sa în slujba reflectării acestora. Cu toate acestea, este clar că acest mod de a gîndi arta sub raportul mijloacelor de expresie plastică nu putea să se formeze dintr-o dată, — dar mai ales nu putea să evite acea luptă acerbă cu învechitele norme şi canoane ce ţineau în loc spiritul creator. Dealtfel, creaţia sa caracterizează tocmai acel moment cînd în dezvoltarea picturii bulgare îşi făceau loc căutări ale noului. Elemente ale acestei concepţii novatoare puteau fi depistate, aşa cum am arătat şi pînă la Zahari Zograf, de exemplu, în întruchipările unor scene inspirate din viaţa cotidiană în pictura unor biserici. La el, însă acestea sînt deja nu atît elemente cît o tendinţă definitorie ; făcîndu-se remarcată şi în pictura murală, ea poate fi identificată mai cu seamă în portretistică.

Creaţia lui Zahari Zograf s-a bucurat de prestigiu printre contemporani mai ales ca un merituos şi instructiv exemplu în ceea ce pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte îndrăzneala, stăruitoarea sa preocupare pentru asimilarea mijloacelor de exprimare realistă, cu ajutorul cărora arta e în stare să exploreze cu o şi mai mare perenitate realitatea. Am putea spune că ceea ce apare ca un loc comun al aprecierii şi înţelegerii privitorului este tocmai sentimentul adînc patriotic de care acesta se simte animat în execuţia unor expresive creaţii portretistice dedicate compatrioţilor săi. Sursele populare prezente în frescele sale de un pitoresc inedit ca şi patosul lor viguros, tonifiant, constituie de asemenea elementul viu, autentic, al moştenirii artistice a pictorului. În această privinţă, Zahari Zograf a pregătit terenul dezvoltării artei portretului de mai tîrziu.

Fratele mai în vîrstă al lui Zahari Zograf, Dimităr Hr. Zograf a studiat pictura în atelierul tatălui său. Icoanele acestuia, păstrate în biserica Sf. Nicolae din oraşul Pleven, dar şi la mînăstirea Troianski, în biserica Sf. Pantelimon din Veles, se evidenţiază printr-un ales rafinament decorativ, printr-un înalt grad de execuţie tehnică. Dimităr Zograf, introducînd în icoane motive ornamentale, apelează la bogăţia şi cruditatea tonurilor pure precum şi la raporturile cromatice dintre acestea.

Împreună cu Zahari Zograf şi cu alţi pictori bulgari, propagatori activi pentru o autonomie a bisericii, a activat pe acest tărîm şi Ivan Nikolov Iconopiseţ şi fiul său Nikola Obrazopisov (1828—1915), ultimul fiind şi el un reprezentant tipic al şcolii din Samokov. Dealtfel, prin creaţia ca şi prin participarea sa masivă la viaţa societăţii, Nikola Obrazopisov s-a pus în slujba aceloraşi înalte idealuri civice care l-au însufleţit pe Zahari Zograf (ilust. 49); dar dacă ultimul a obţinut incontestabile succese în domeniul portretisticii, precum şi în cel al scenelor de gen din compoziţiile sale murale, Obrazopisov s-a limitat mai ales la peisaj — tărîm în care el a înscris o pagină nouă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și mulți alți pictori contemporani, Obrazopisov nu a avut o formație profesională de specialitate, el învățînd să picteze de la tatăl său — Ivan Nikolov Iconopiseț. Frescele din mica biserică Sf. Petru și Pavel, din incinta Orliței, situată în apropierea mînăstirii din Rila (1863), precum și cele din biserica Belovo din orașul Samokov se numără printre creațiile sale cele mai valoroase.

Icoana lui Obrazopisov *Aducerea moaștelor lui Ioan de la Rila* din biserica Sf. Petru și Pavel pe drept cuvînt a putut fi considerată de către mulți cercetători bulgari ca o remarcabilă compoziție istorică și de gen totodată, specifică epocii Renașterii naționale — compoziție în care autorul a încercat să prefigureze un tablou sintetic de largă respirație asupra naturii concrete, prin introducerea unei scene de masă : aceea a unei procesiuni populare.

După exemplul altor pictori, Obrazopisov acorda o deosebită atenție sublinierii unor momente de reală semnificație pentru vremea sa, pentru viața poporului său. Astfel, toate personajele care participă la solemna procesiune amintită sînt îmbrăcate în costume tipice naționale reproduse generos cu un simț extraordinar al fidelității. Îndeosebi sînt interesante figurile de țărani însoțind moaștele sfîntului, în care artistul a surprins oamenii locului. Nu cu mai puțină gingășie a fixat el și peisajul înconjurător — acele specifice configurări ale munților din Rila, înălțimile lor abrupte și inaccesibile, ca și văile adînci, șerpuind pe povîrnișurile drumului pe care înaintează această neobișnuită procesiune. Imaginea în sine are un caracter ceremonios și plin de gravitate, în ciuda imperfecțiunii din punctul de vedere al dispoziției perspectivice. Ceea ce predomină este sentimentul anvergurii picturale, tendința de a exprima la modul concret evenimentul. Profunzimea planurilor proprie peisajului panoramic se inserează și în alte creații ale acestui artist : este vorba des-

Scanned with OKEN Scanner

pre frescele bisericii Belovo. Şi aici patriotismul înflăcărat al lui Obrazopisov îl găsim răsfrînt în felul cum tratează subiectul propriu-zis, în înfăţişarea unor sfinţi localnici.

Către mijlocul secolului al XIX-lea un lucru devine clar şi anume că numai lupta pentru o autonomie a bisericii nu putea oferi poporului bulgar acea independenţă de stat pe care şi-o dorea atît de mult. În acest sens, mişcarea naţională îndreptată împotriva stăpînirii feudale turceşti va căpăta un caracter mult mai ferm şi de masă. În deceniile şase şi şapte ale secolului trecut, pentru poporul bulgar, ca şi pentru alte popoare balcanice aflate sub jugul turcesc, izgonirea ocupanţilor turci din aceste ţări şi, prin aceasta, lichidarea feudalismului, devenise principala problemă atît din punct de vedere politic, cît şi economic *. Deja, în diferite colţuri ale Bulgariei tot mai hotărît se înăsprea lupta de clasă ; erau coapte premisele revoluţiei burghezo-democratice, care, în condiţiile unei ţări eminamente agrare, va dobîndi un caracter strict ţărănesc.

Dealtfel, forţe revoluţionare şi democratice se afirmau tot mai viguros pe arena istoriei — ne referim la pătura ţărănească şi la aceea a meseriaşilor, la mica burghezie comercială şi la o anume categorie de intelectuali. În acelaşi timp, în fruntea mişcării de eliberare naţională îşi făcuseră apariţia o seamă de conducători de prestigiu ca : G. Rakovski, L. Karavelov, V. Levski, H. Botev. În privinţa formării ideologiei revoluţionarilor bulgari, o mare însemnătate a avut şi exemplul revoluţionarilor democraţi ruşi. În acest sens, în deceniul al şaselea al secolului al XIX-lea, legăturile

* Autoarea se referă la evenimentele ce au culminat cu războiul din 1877, evenimente la a căror desfăşurare, după cum se ştie, România a avut o participare activă, luptînd pentru independenţă împotriva Imperiului otoman, şi aducîndu-şi contribuţia la eliberarea popoarelor din Peninsula Balcanică (N.T.).

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele două țări devin destul de statornice. În Rusia țaristă își găsesc refugiu numeroase grupuri de emigranți, iar în așezămintele de învățămînt superior sînt trimiși să studieze tineri bulgari *. Dealtfel, cultura democratică rusă este studiată cu atenție de către oamenii de artă bulgari, poeți, scriitori, artiști — cultură care a putut sluji drept pildă în lupta împotriva anarhiei, a forțelor obscure și asupririi. La rîndul lor, elemente înaintate ale societății ruse și în principal revoluționarii democrați, Herțen, Belinski, Cernîșevski, Dobroliubov, și-au manifestat simpatia lor profundă față de lupta de eliberare a bulgarilor.

Cu toate acestea, avînd în vedere situația dată, ar fi cu totul nejust să evidențiem doar latura înrîuririi rusești asupra climatului revoluționar bulgar. Încă din deceniile șase și șapte, iar mai tîrziu și mai puternic, este de remarcat ponderea rolului pe care l-a avut mișcarea de emancipare revoluționară a popoarelor împotriva feudalismului reprezentat de imperiul lui Osman Pașa în ceea ce privește lupta popoarelor Rusiei pentru desființarea totală a iobăgiei. Acuitatea rezolvării problemei țărănești în Rusia deceniului șase, precum și alte probleme legate de aceasta, îi erau poporului bulgar deosebit de apropiate. Tocmai din această cauză conducătorii revoluției bulgare naționale, Hristo Botev, L. Karavelov, V. Levski, și-au exprimat de la început adeziunea lor față de ideile democraților revoluționari ruși, la filozofia și estetica acestora izvorîte din realitățile vremii. Se poate spune cu certitudine că gîndirea estetică bulgară derivă nemijlocit din estetica lui Belinski, Cernîșevski, Dobroliubov și a lui Pisarev, în sensul că scriitorii și în general oamenii de cultură bulgari s-au dovedit a fi ade-

* În aceeași perioadă, mulți revoluționari bulgari, între care și Hristo Botev, și-au găsit o vreme refugiul și pe teritoriul României, unde și-au continuat activitatea revoluționară. (N.T.).

Scanned with OKEN Scanner

vărații propagatori și demni urmași ai tezelor filozofice ale acestora în țara lor. Astfel, însușindu-și concepția estetică a lui Cernîșevski, Hristo Botev ajunge la concluzia că dezvoltarea literaturii și artei trebuie pusă în legătură cu datele vieții reale și cu cerințele imediate ale maselor, exprimîndu-se împotriva „artei pure", socotind în același timp că literatura și ziaristica reprezintă mijloacele cele mai eficace capabile să slujească revoluția — ele fiind, din acest motiv, cele care sînt chemate să răspundă în mod activ cerințelor actualității sociale. Plecînd de la aceste supoziții ale lui Botev, se poate explica, desigur, și însemnătatea cu totul specială pe care el o acorda caricaturii politice. De asemenea, remarcabil este rolul lui Botev și în crearea și formarea criticii de artă bulgare, căreia îi solicita o conduită clară în orientarea politică, conținut de idei, pasiune.

În relație directă cu estetica rusă progresistă, trebuie puse și lucrările primilor critici bulgari : V. Popovici, L. Karavelov, N. Boncev și alții. Dealtfel, majoritatea criticilor literari și de artă au urmat cursurile Universității din Moscova, și acest fapt a lăsat urme vizibile asupra creației și activității artistice viitoare a acestora.

În felul acesta este de presupus că cultura rusă democratică, prin reprezentanții ei cei mai de seamă, a exercitat o influență importantă în ceea ce privește conținutul unor procese vitale privind viața socială și culturală bulgărească ; ponderea acesteia se face simțită nu mai puțin în evoluția de mai tîrziu a artei plastice bulgare și anume în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În deceniile șase și șapte, în pictură, portretul începe să ocupe un loc de frunte. De data aceasta nu unul singur, ca Zahari Zograf, ci o întreagă pleiadă de artiști profesioniști și talentați pictori-autodidacți, rupîndu-se definitiv de arta religioasă și de canoanele ei,

Scanned with OKEN Scanner

vădesc un viu interes pentru execuţia unor portrete dedicate contemporanilor lor. Tendinţa aceasta ce se constată în dezvoltarea artei plastice bulgare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea îşi are explicaţia în creşterea nivelului de conştiinţă naţională a poporului însuşi, în sensul intensificării luptei acestuia cu jugul asupririi feudale, cu miile de cătuşe care ferecau manifestarea personalităţii omului. Dorinţa acestor pictori-portretişti nu era alta decît de a întruchipa figurile unora dintre cei mai devotaţi compatrioţi — reprezentanţi demni ai ţărănimii, ai intelectualităţii, legaţi de interesele maselor, ei identificîndu-se cel mai mult cu însuşi spiritul epocii, cu principalele jaloane ale evoluţiei sociale.

În aceste condiţii, apare necesitatea de a se apela la noi genuri artistice care, pînă în momentul de faţă, rămăseseră în general necunoscute artiştilor bulgari. Împreună cu portretistica ia naştere astfel pictura pe temă istorică ; de asemenea, se dezvoltă grafica, în special litografia. Şi cu toate că, ierarhic vorbind, genul preferabil rămînea în continuare cel al portretisticii — faptul însuşi al apariţiei altor noi genuri artistice dovedeşte, incontestabil, rapida concentrare a forţelor plasticii bulgare pe diverse planuri — şi aceasta pentru că ea trebuia să răspundă concret unor reale deziderate sociale şi estetice contemporane.

Problema însăşi a însuşirii unei serioase pregătiri profesionale se ridica, în felul acesta, în faţa artiştilor bulgari, ca o problemă de mare actualitate. În acest sens, ei au întreprins călătorii de studii la München, Roma, Moscova, Petersburg. În mod deosebit, pe artiştii bulgari i-au atras instituţiile a căror cultură de învăţămînt din Rusia de atunci le era mai înrudită şi cunoscută.

Evident că, întorşi în ţară, toţi aceşti tineri, la rîndul lor, erau animaţi de năzuinţa de a împărtăşi compatrioţilor lor din cunoştinţele

Scanned with OKEN Scanner

pe care le dobîndiseră între timp în ceea ce privește mijloacele măiestriei artei laice, realiste. În fapt, prin operele pe care le-au creat, ei au pregătit premisele dezvoltării artei naționale, punînd-o de acord cu cerințele epocii moderne.

Dealtfel, unul dintre primii pictori profesioniști, Stanislav Dospevski (Zafir Zograf, 1823—1878) nu a fost altul decît fiul pictorului din Samokov, Dimităr Hristov, nepot, deopotrivă, al lui Zahari Zograf și Hristo Dimitrov — acesta din urmă fiind întemeietorul școlii de pictură din Samokov. Dospevski și-a început activitatea creatoare ca zugrav de icoane, poposind cînd la o mînăstire cînd la alta. Astfel, el a lucrat la biserica din Plovdiv ca și la mînăstirea din Rila [11]. Totuși, arzînd de dorința de a deveni artist profesionist, el face, în 1851, o călătorie de studii în Rusia. Pentru început s-a oprit la Kiev, probabil năzuind să urmeze școala pentru iconari din Kievo-pecerski lavra. Tot aici își va schimba numele din Zafir în Stanislav, dîndu-și și numele de familie Dospevski (sau Dospețki) — după denumirea satului său natal Dospei, de lîngă Samokov. Odată cu stabilirea sa de la Kiev la Moscova, el a început totodată să audieze cursurile școlii de pictură, sculptură și arhitectură din orașul-metropolă, pentru a se înscrie apoi la Academia de arte frumoase din Petersburg.

În mod obișnuit, cînd se vorbește despre Dospevski, se amintesc doar profesorii pe care i-a avut în timpul studiilor sale la Academia de arte frumoase din Petersburg. Mult mai importantă ni se pare însă prima perioadă a călătoriei sale pe meleagurile rusești, și anume aceea cînd tînărul zugrav de icoane, provenit din vestita familie a Zografilor aparținînd școlii din Samokov, poposind pentru scurtă vreme la Kiev, se stabilea la Moscova. Fără îndoială că numai în climatul artistic moscovit putea Dospevski să se inițieze în acele taine

Scanned with OKEN Scanner

ale meşteşugului artistic şi să primească noţiuni de bază despre cunoaşterea artei, care aveau să aibă apoi un efect binefăcător în cel mai înalt grad asupra întregii sale evoluţii artistice ulterioare. Fapt este că, plecînd din Bulgaria ca simplu zugrav de icoane, el se întorcea în ţară ca un maestru recunoscut al portretisticii laice, realiste, Dospevski devenind astfel în scurt timp un iscusit pictor şi desenator. În anii de studii şi-a format un mod de a gîndi, precum şi o anume conduită în raport cu societatea, cu arta, în raport cu îndatoririle sale civice — aceste calităţi oglindindu-se cu atîta pregnanţă în portretele unora dintre contemporani, de o particulară expresie, fiind evidente în acelaşi timp şi în cadrul activităţii sale pe tărîm obştesc. Şcoala moscovită de pictură, sculptură şi arhitectură la care a învăţat Dospevski, avea la acea vreme la conducerea ei pe pictorul Savrasov (acesta terminase deja şcoala cu un an înainte de a sosi Dospevski la Moscova) ; tot aici, în 1852, venise să studieze Şişkin, şi tot la acea dată pe porţile şcolii ieşise deja Pukirev, Nevrev, Smelkov şi mulţi alţi pictori-promotori ai realismului. Prin însăşi fizionomia şi particularităţile ei, şcoala moscovită se deosebea printr-un spirit cu mult mai democratic şi mai puţin oficial în comparaţie cu Academia de arte frumoase din Petersburg.

Acest lucru se putea constata atît în rîndurile elevilor şi profesorilor, cît şi în sistemul de învăţămînt. Unul dintre profesorii cu care a studiat Dospevski a fost A. Mokriţki — pictorul menţionat mai tîrziu de însuşi Dospevski în scrisorile sale (Mokriţki condusese în deceniul cinci catedra de portretistică). Arta de a desena o va învăţa de la E. Vasiliev — un fost elev al lui A. Ivanov. Fiind îndrăgostiţi pasionaţi ai artei, toţi aceşti artişti profesori se străduiau, fiecare în felul lor, să transpună această dragoste şi în sufletul elevilor.

Scanned with OKEN Scanner

Preocuparea permanentă pentru studiu după natură făcea parte dintre tradițiile bune ale acestei școli. În această privință profesorii nu ridicau nici un fel de opreliști în calea dezvoltării individuale a elevilor, investigațiilor acestora pentru exprimarea adevărului viu în artă. La reușitele pregătirii tînărului pictor bulgar a contribuit, desigur, nu numai programa de învățămînt din cadrul școlii moscovite, ci și faptul că a putut să cunoască nemijlocit capodoperele picturii ruse, și în primul rînd ale genului portretistic.

Fără îndoială că pregătirea pe care St. Dospevski o dobîndise la Moscova s-a dovedit a fi suficientă pentru a intra la Academia de arte din Petersburg, ale cărei cursuri le audiază începînd din anul 1858. La Academie, Dospevski a avut ca profesori la pictură și desen pe F. Bruni și P. Basin.

În pofida faptului că, la mijlocul secolului trecut, Academia de arte se transformase într-o instituție conservatoare, aici Dospevski a avut totuși ce să învețe. Înainte de toate, în cadrul Academiei, cultura desenului, studiul lui era la mare înălțime. Aici elevilor li se preda cu seriozitate anatomia, perspectiva, legile compoziției, ei studiau cu grijă gipsurile, desenau în mod sistematic corpul uman — nudul —, drapajul. Întregul sistem de învățămînt academic era îndreptat în direcția acumulării de către elevi a unor solide cunoștințe de măiestrie profesională.

Mediul existent de luptă intensă pe plan social, ce-și găsise o vie oglindire în literatura și publicistica rusă din acei ani, toată atmosfera vieții artistice a Petersburgului au avut, pe de altă parte, o considerabilă înrîurire asupra formării mentalității lui Dospevski. Din corespondența pictorului dusă cu unii contemporani ruși și bulgari, în special cu N. Herov [12], ne este cunoscut faptul că el s-a întors în Bulgaria, animat de dorința fierbinte de a lucra, de a fi util patriei sale. „Cu toate că pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru mine era mai folositor să continui a studia arta sub înțeleapta dv. îndrumare — scrie Dospevski profesorului său Bruni — sper ca și în condițiile actualului meu nivel de cunoștințe și experiență, grație mărinimoaselor Dv. străduințe, să pot fi util compatrioților mei, ajutînd acolo la înființarea de noi instituții de învățămînt. Acum sînt invitat să predau ca profesor de desen și pictură și eu îmi fac datoria de a vă anunța că, luînd în considerație solicitările și insistențele compatrioților mei, trebuie să mă întorc în Bulgaria, la începutul anului următor.“ [13]

Stabilindu-se în orașul Pazardjik, St. Dospevski participă la diferite acțiuni cu caracter obștesc, inițiate cu scopul de a impulsiona edificarea culturii naționale. El lansează astfel chemarea de a se organiza o clasă specială pentru desen, întreprinde cercetarea unor vechi monumente ale arhitecturii autohtone, adună documente privind opere de artă străveche bulgară, ia parte activă la înființarea de biblioteci. În scrisorile către N. Herov, Dospevski își aduce adesea aminte despre anii petrecuți în Rusia, despre profesorii și cunoscuții săi petersburghezi. În corespondența sa cu Herov, ni se oferă date despre personalitatea plină de farmec a acestui artist talentat, modest, arzînd de dorința fierbinte de a transmite compatrioților săi din cunoștințele și experiența dobîndite în Rusia. Subliniind misiunea socială a artei într-una din scrisori datată în anul 1858, Dospevski scria lui Herov că el aspiră să picteze tablouri cu temă istorică și să nu rămînă doar un pictor de icoane, cum fuseseră tatăl și bunicul său. „Dacă aș dispune de mijloace, de timp și de libertate, indispensabile pentru a mă așeza în fața șevaletului și, concentrîndu-mă, aș începe o pînză cu temă istorică, aș putea înfățișa cu penelul istoria noastră, a bulgarilor, la fel cum s-a întîmplat în toate țările ajunse la un stadiu înaintat de cultură!“ [14] — preciza el.

Scanned with OKEN Scanner

În scrisorile lui Dospevski, un loc important îl ocupă ideea privind modul de organizare a unui învățămînt artistic în Bulgaria. Multe din sugestiile pe această temă i-au parvenit din partea unora dintre pedagogii ruși ; Dospevski își amintește în special de discuțiile avute cu Mokriţki, Bruni și cu mulți alții. În repetate rînduri el îi scrie lui N. Herov despre „planurile sale petersburgheze", despre „planurile privind înființarea unei clase speciale de pictură", etc.

Trebuie să remarcăm însă că Dospevski, ca artist și om de cultură, s-a format numai în cadrul circumstanțelor date ale patriei sale, în ambianța contactelor directe pe care el le-a întreținut cu spiritele cele mai avansate ale timpului său.

Dospevski este autorul a numeroase icoane care, după propriile sale cuvinte, „am fost nevoit să le pictez, pentru a-mi cîștiga pîinea cea de toate zilele". Însă, indiscutabil, principalul merit al lui Dospevski constă în faptul că el a întruchipat o întreagă galerie de portrete remarcabile ale unor contemporani, fiind astfel unul din fondatorii picturii portretistice bulgare. Alături de alți pictori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — cum sînt N. Pavlovici și H. Ţokev — a contribuit pe această linie la consolidarea portretului realist ca gen reprezentativ în arta bulgară din acea vreme, conferindu-i un viu și expresiv caracter civic.

Lucrările lui Dospevski dezvăluie, deopotrivă, o nemijlocită receptare a realității, o prospețime a sentimentelor precum și o notă poetică proprie fizionomiilor personajelor. Modelele portretelor lui Dospevski nu sînt decît proprii săi contemporani, în a căror înfățișare a ținut să imortalizeze spiritul epocii cu eroismul faptelor ei de luptă, dar și cu amărăciunea unor înfrîngeri iminente. Frumusețea spirituală și calitățile morale ale omului devin la el principalele motive ale interpretării : și un

Scanned with OKEN Scanner

aspect și celălalt sînt scoase în evidență, în identitatea portretistică a compatrioților săi, ca particularități esențiale pentru definirea caracterului național. Dezvoltînd mai departe ceea ce începuse Zahari Zograf, Dospevski făcea, în felul acesta, un pas înainte pe calea promovării realismului.

Portretul lui E. V. Cialîkova, de pildă, denotă o seamă de calități proprii celor mai valoroase reprezentări portretistice ale lui Dospevski. Claritatea desăvîrșită precum și expresia unitară a elementelor particulare ale figurii și, în primul rînd, caracterul real, convingător, al transpunerii ei picturale, imprimă portretului o clasică simplitate. Gestul imperceptibil de întoarcere a capului Cialîkovăi, mișcarea mîinii cu mătănii, privirea calmă, pierdută în depărtare, încadrează parcă acest chip într-un fel de anvelopă spațială, îl cufundă într-o lume liniștită, echilibrată și luminoasă. Portretul este construit pe combinația unor potolite și profunde tonuri de griuri, de brunuri și negruri. Expresia, de o caldă gingășie a jocului de nuanțe, de pe fața Cialîkovăi, cu delicate umbre albastre, scot în relief ușoara eșarfă albă ce-i învăluie gîtul și părul cărunt — bine întins într-o pieptănătură sobră, în care se află prinsă o fundă fină brodată, singura podoabă. Întreg portretul e conceput într-o viziune sobră, echilibrată și gravă. Este o senzație ce rezultă din importanța care i se acordă omului, lumii sale interioare, obiectelor care-l înconjoară a căror prezență se face simțită întotdeauna în portretele lui Dospevski — de la cele delicate și lirice, pînă la cele epice, eroico-grandilocvente sau dramatice, — executate de el în ultimii ani ai vieții. Dintre creațiile lui de început cu deosebire se detașează *Portretul Domnicăi Lambreva,* sora artistului (ilust. 51). De o factură lirică, acest portret se impune atenției prin profunzimea și gravitatea expresiei. Figura tînără a Domnicăi, îmbrăcată în rochie de culoare verde-deschis,

Scanned with OKEN Scanner

se desenează în contururi distincte pe fondul gri-ocru. Culoarea plăcii dantelate de la gît de modă veche, ca și a șiragurilor de perle ce-i împodobesc îmbrăcămintea se armonizează cu jocul subtilelor reflexe de pe fața ei oacheșă și fină. Culorile în acest portret alcătuiesc o gamă cromatică omogenă și echilibrată, compusă fiind din îmbinarea unor delicate tonuri de argintiu-gri, de verzui și roz. Cutele îmbrăcămintei, ușor reliefînd figura Lambrevăi, sugerează aici un desen cu o linie concisă.

Dospevski a căutat stăruitor să descifreze în primul rînd laturi ținînd de datele particulare ale celui portretizat. În privirea deschisă a ochilor căprui ai Domnicăi, în expresia fizionomiei ei, se poate constata în acest sens o uimire plină de ingenuitate.

În decursul deceniului șase, Dospevski execută o serie de portrete ale unor contemporani ai săi — oameni de cultură, din domeniul învățămîntului, primii oameni de știință și scriitori naționali : St. Zahariev (ilust. 50) și S. Ciomakov. Trăsătura de unire a acestor portrete o constituie tocmai structura interioară a expresiei personajelor precum și maniera execuției picturale.

Cunoscutul om de cultură bulgar S. Ciomakov este înfățișat în portretul lui Dospevski într-o ipostază de mare încordare sufletească, reținîndu-și, parcă, elanurile temperamentului său înflăcărat, energic. Palidă, puternic luminată, fața acestuia, în contrast cu costumul de culoare neagră și cu fondul închis, de un roșu nedefinit, surd, pare desprinsă mai curînd din lumea tenebrelor. Aceasta face să-i confere figurii o deosebită acuitate expresivă. Trăsăturile masive, grosolane ale feței sînt, în acest sens, de o mare forță sugestivă ; ele ne îngăduie să deslușim în imaginea respectivă natura neobișnuită a personajului. Ni se dezvăluie astfel că starea de calm a celui portretizat este rezultatul unui efort extrem al voinței, el ascunzînd de fapt un intens zbucium interior.

Scanned with OKEN Scanner

Acest zbucium interior se simte îndeosebi în căutătura iscoditoare a ochilor negri și profunzi ai lui Ciomakov, care privesc fix la spectator.

Din seria de lucrări mult mai tîrzii fac parte și portretele soției și fiului său, al lui K. Zografskaia, al tatălui pictorului și ale altora — portrete ce se impun prin caracterul desăvîrșit al desenului, prin laconismul gamei coloristice. Ele au fost create în anii cînd poporul bulgar se ridica la răscoală armată împotriva jugului otoman. Artistul însuși a avut legături strînse cu luptătorii mișcării de eliberare a patriei, luînd parte, dealtfel, nemijlocit la pregătirea ei [15]. Acest lucru și-a găsit expresia într-o coloratură emoțională specifică chipurilor create de el.

Chipul Mariolei — soția pictorului — de exemplu, evidențiază prezența unei frămîntări interioare, a unei îngrijorări sufletești; în același timp, frapează gingășia caracterului integru, hotărît, al acestei femei. Figura Mariolei este reprezentată pe un fond cenușiu, avînd ca îmbrăcăminte o modestă rochie maronie închisă. Îmbinarea acestor două game de culori terne, nespectaculoase, comunică chipului o reținută, severă chiar, stare de spirit. Mîna mică și delicată a Mariolei examinează un lănțișor de aur ale cărui sclipiri mate vin să concure cu strălucirea ochilor ei enormi de culoare cenușie ce privesc atent, cuprinși fiind de o anume tulburare. *Portretul soției* (1869) reprezintă fără îndoială una dintre cele mai reușite creații ale lui Dospevski (ilust. 53).

Ultima sa lucrare — *Potretul lui E. Zografskaia* (1876, ilust. 52) se deosebește de portretele create anterior prin încorporarea în expresia acestuia a unui viu și frenetic tumult vital. Portretul este pictat într-o manieră mult mai largă și liberă comparativ cu tablourile sale de început. Figura apare proiectată pe un fond brun roșietic, îmbrăcămintea fiind de asemenea de culoare brună, însă factura ei cromatică propriu-zisă are o

Scanned with OKEN Scanner

mai mare profunzime, pe alocuri dobîndind tente de liliachiu-închis, aproape de negru. Abia vizibil sarafanul roşu şi eşarfa albă de la gît aruncă fine reflexe pe chipul oacheş, liniştit, al acestei femei bulgare între două vîrste. Ceea ce izbeşte în expresia fizionomiei ei este puternica încleştare a buzelor, precum şi ochii adînc aşezaţi în orbite. Contururile simple ale figurii, apoi absenţa oricăror detalii îi conferă acesteia o ţinută austeră. Zografskaia lasă impresia unei femei cu totul ieşită din comun, înzestrată cu un caracter ferm şi cu convingeri de neclintit. În fapt este vorba despre tipul neînfricat al femeii simple bulgare, în sensul sintetizării unor trăsături particulare ale femeii în general din vremea pictorului. Fermitatea ca şi libertatea unei meditaţii interioare imprimă personajului un anume spor de frumuseţe.

Pe St. Dospevski l-a urmărit ideea de a pune bazele înfiinţării unei şcoli cu profil artistic, unde să poată împărtăşi tinerilor săi compatrioţi cunoştinţele şi experienţa sa acumulată în domeniul picturii. Dar acest vis, din păcate, nu s-a înfăptuit.

În timpul răscoalei din aprilie 1876, Dospevski s-a numărat printre cei care au făcut cunoscut prin corespondenţele lor publicate în presa europeană despre acţiunile tîlhăreşti ale administraţiei turceşti. Cînd situaţia din ţară s-a agravat şi viaţa artistului se afla în pericol, unii dintre intelectualii ruşi i-au propus să emigreze în Rusia. Dar, patriot convins, nu şi-a părăsit patria şi a căzut jertfă pînă la urmă fărădelegilor comise de turci. Văzînd în activitatea revoluţionară a acestuia un pericol la adresa bazelor instituţionale ale Imperiului otoman, autorităţile turceşti l-au arestat, supunîndu-l la aspre pedepse şi cazne, din cauza cărora pictorul a murit în temniţă.

Pentru dezvoltarea artei bulgare creaţia lui Stanislav Dospevski are o însemnătate de ordin istoric : prin ea pictura se desprinde defi-

Scanned with OKEN Scanner

nitiv de gîndirea artistică medievală și păşeşte în mod hotărît pe calea realismului.

Expresia sobră și reținută, sentimentul valorii proprii și bogatul fond uman — sînt de fapt trăsăturile prin care se caracterizează în general eroii lui.

Consecvent cu sine însuși, a urmat îndeaproape exemplul și tradițiile pictorilor ruși în ceea ce privește înțelegerea importanței pe care o au, ca temelie a picturii, rigorile desenului. În cele mai reuşite portrete ale sale ca și în schițele de desen se poate ușor constata măiestria sa solidă în stăpînirea liniei, a volumului, în execuția motivelor de drapaj.

În lucrările sale se conturează deja, amplă și nuanțată, acea gamă cromatică ce va deveni tipică pentru pictura portretistică a contemporanilor săi — N. Pavlovici și H. Țokev. Astfel, în multe din portrete, în locul culorilor vii, țipătoare, dînd uneori un aspect pestriț picturii dintre anii 1830—1860, își fac apariția tonurile moderate, o anvelopă de lumină estompată, delicată. Apar astfel primii germeni ai picturii bazată pe un regim cromatic tonal.

Stanislav Dospevski s-a impus în arta bulgară ca unul din pionierii realismului. Dar faptul de a-și fi asumat misiunea de a prospecta noi domenii în pictură nu putea să nu se răsfrîngă negativ asupra creației sale : ne referim la unele carențe existente încă în stăpînirea deplină a meșteșugului pictural cu ajutorul căruia să fixeze acele laturi individuale și emoțiile umane în toată complexitatea și diversitatea lor. Dar de aici nu decurge nicidecum că portretele lui Dospevski ar fi unilaterale, statice și lipsite de viață. În persoana omului de rînd Dospevski descoperă, în acest sens, modelul ideal al eroului său, ale cărui calități morale și civice s-au putut evidenția cu prisosință în condițiile aspre, dar nobile ale luptei pentru libertate, pentru demnitate națională. Primii pictori naționali ai acestei

Scanned with OKEN Scanner

ţări, ce se afirmase deja cu portretele lor realiste închinate unor militanţi aparţinînd epocii premergătoare revoluţiei naţionale, cu o serie de tablouri şi litografii pe temă istorică, iar, alături de ei, primii critici de artă au pus astfel bazele constituirii noii viziuni şi, odată cu ea, a artei epocii moderne. Şi cu toate că acest proces s-a petrecut în subteran, treptat el devine tot mai vizibil, rezultatele sale vădindu-se în toate domeniile vieţii sociale. În acest răstimp, reveneau în patrie după studiile făcute în Rusia, zeci de tineri intelectuali bulgari, între care Hristo Botev, Liuben Karavelov — cel care a formulat tezele literaturii, poeziei şi esteticii revoluţionare bulgare, o seamă de conducători ai mişcării revoluţionare ; ei au început să desfăşoare o intensă campanie de publicare a unor ziare şi cărţi în limba maternă, de traducere a unor cărţi din literatura rusă şi occidentală în limba bulgară. Pe această cale, legăturile dintre cele două ţări deveneau tot mai intense.

O neîndoielnică dovadă că la sfîrşitul deceniilor şase şi şapte se dezvoltau şi se consolidau contactele dintre arta rusă şi bulgară îl constituie faptul că în acea vreme în şcoala de pictură, sculptură şi arhitectură moscovită îşi desăvîrşeau studiile o întreagă pleiadă de tineri pictori bulgari. Printre aceştia se afla şi Hristo Ţokev (1847—1883), care, ulterior, a devenit unul dintre primii pictori portretişti realişti din istoria artei bulgare a secolului al XIX-lea.

Cercetătorul creaţiei lui Hristo Ţokev, Asen Vasiliev, consideră, întocmai ca şi A. Protici, N. Mavrodinov şi alţi autori bulgari, că Ţokev ar fi fost ajutat să plece în Rusia de un călător rus rămas necunoscut, dîndu-şi seama de calităţile personale ale acestuia [16]. Este posibil ca el să se fi oprit o vreme la Kiev, pentru ca apoi să se stabilească la Moscova.

Ajuns în Rusia, Ţokev, la fel ca şi Dospevski, îşi va schimba prenumele şi numele de

Scanned with OKEN Scanner

familie, urmînd a se numi Dimitri Ioannov. În privința prezenței lui Țokev la Moscova există cererea adresată de acesta Consiliului școlii, de unde reiese că a fost primit în școala moscovită în 1868.

Viitorul pictor, care a mai apucat încă pe unul din profesorii mai în vîrstă ai școlii, A. Mokriţki, şi-a făcut studiile pe vremea cînd era director V. Perov, acesta venind la conducerea școlii în anul 1870.

Dacă, vorbind despre Dospevski care urmase cursurile școlilor din Moscova și din Petersburg, se presupune că prima s-a dovedit a avea un rol hotărîtor în creația pictorului bulgar, analizînd evoluția creatoare a lui Țokev, se poate spune că acesta s-a format numai la școala moscovită. Tocmai în timpul cît s-a aflat în Rusia pictorul și-a putut duce la bun sfîrșit unele din cele mai reușite lucrări ale sale. În aceasta constă, credem, și diferența vizibilă între evoluția creatoare a lui Țokev de cea a lui Dospevski, a cărui scriitură individuală în mod definitiv s-a constituit și s-a consacrat pe pămînt bulgăresc. Școlii moscovite îi revine dealtfel meritul de a fi făcut din Țokev, într-o perioadă de timp scurtă un bun profesionist, un pictor și desenator realist. Atmosfera vieții artistice moscovite, ambianța școlii, contactul cu cei mai de seamă pictori ruși au contribuit, desigur, la formarea rapidă a acestuia și la închegarea personalității sale creatoare. Astfel, tablourile executate de el în timp ce se afla la Moscova conturează o imagine concludentă privind începutul și progresele sale ulterioare în ceea ce privește măiestria sa în pictură ca și în desen. [17]

Portretele lui Țokev dezvăluie numeroase afinități cu cele create de Dospevski dar se și deosebesc de acestea. Și în portretele primului și în portretele celui de al doilea se urmărește o veridică reconstituire a chipului fizionomic al omului contemporan. Nici în creația lui Dospevski și nici în cea a lui Țokev nu vom găsi

Scanned with OKEN Scanner

portrete oficiale cu un aer festiv. În principal, în aceste portrete întîlnim efectiv reprezentanți ai maselor populare, oameni simpli față de care artistul manifestă stimă și interes. Valențele caracteristice portretistice ale lui Dospevski, precedesorul lui Țokev, așa cum am precizat mai înainte, vădeau un pregnant caracter civic, iar în unele cazuri și unul eroic. Țokev are preferință pentru un alt gen de chipuri, — portretele sale avînd o mai mare notă de intimitate. În afară de aceasta, o importantă trăsătură particulară a portretelor lui Țokev o constituie introducerea în cadrul acestora a unor elemente cu caracter descriptiv : prin aceasta, pictorul tinde să fixeze nu numai fidelitatea naturii fizionomice, ci, în primul rînd, să dezvăluie bogăția și complexitatea lumii interioare a individului. Și sub acest aspect el, fără îndoială, merge mai departe decît Dospevski, dezvoltînd în felul acesta linia portretului realist bulgar.

La Țokev, mai mult decît la Dospevski, este evidentă, pe de altă parte, înrîurirea artei portretistice ruse. După cum dovedesc cele mai reușite lucrări din perioada moscovită, Țokev nu a căutat să reproducă pe unul sau pe altul din pictorii ruși, însă în tablourile executate la sfîrșitul deceniului șase și începutul celui de al șaptelea ca de pildă : *Portret de tînără rusoaică, Portret de bărbat cu medalii, Portret de bătrîn, Portret de tînără în profil* și altele, se simte clar filiația cu acele chipuri din cercul lui Tropinin și Venețianov, atît în modul de abordare al modelului, cît și în execuție, în maniera picturii, în gama coloristică propriu-zisă. În acest sens, cu greu se poate accepta părerea lui N. Mavrodinov, care susține că Țokev în portretele sale pornește de la Briullov [18]. Însăși concepția care stă la baza artei sale portretistice este cu totul alta decît cea a lui Briullov. Pentru Țokev este caracteristic portretul modest și intim al individului luat în sine, — manieră care îl apropie mai mult

Scanned with OKEN Scanner

de creaţia lui Tropinin, a lui Veneţianov şi a altor pictori aparţinînd şcolii moscovite de la mijlocul secolului trecut.

Dacă comparăm *Portret de bărbat cu medalii* al lui Ţokev cu portretele de bărbaţi executate de Tropinin (de pildă, cu portretul gravorului Utkin sau cu portretul miniatural al lui Ravici), vom constata de bună seamă că între ele există multe trăsături comune. La fel ca şi portretele de dimensiuni mici ale lui Tropinin, cele ale lui Ţokev reţin atenţia prin prezenţa unei atitudini grave, plină de solicitudine şi afecţiune faţă de individ. Principala sa preocupare s-a concentrat, dealtfel, asupra laturii dezvăluirii lumii interioare a celui portretizat. Pictorul subliniază în primul rînd aspectul de eleganţă degajat din înfăţişarea acestui tînăr ; în această privinţă, faţa lui exprimă concentrare şi o oarecare tristeţe. În persoana acestuia artistul caută să contureze imaginea caracteristică a omului distins, rafinat. De reţinut este ţinuta sa exterioară dominată de un calm desăvîrşit : în privire, în expresia imprevizibilă a fizionomiei sale simţim însă prezenţa unei obsesii, a unei frămîntări interioare. Din punct de vedere al profunzimii şi al identităţii concrete a sentimentului, acest portret este considerat drept unul din primele portrete psihologice din istoria picturii bulgare. Cu multă iscusinţă şi delicateţe este pictat chipul tînărului : finele tonuri de culoare, reflexele de lumină sînt redate aici cu un autentic meşteşug artistic. Pielea feţei acestuia, de culoare închisă, cufundată în meditaţie, capătă, parcă, o vie strălucire pe fondul ţinut în semiobscuritate al tabloului, şi numai ambele colţuri ascuţite ale gulerului împreună cu panglicuţele de un roşu aprins ale medaliilor conferă o oarecare intensitate asceticei şi discretei structuri cromatice a portretului.

Portretele de femei ale lui Ţokev — *Portret de tînără rusoaică* (1868), *Portret de tînără în profil* executate în timpul şederii sale în Ru-

Scanned with OKEN Scanner

sia, nu pot fi nici ele trecute în categoria lucrărilor de ucenicie — și aceasta pentru că ele se impun printr-o conciziune a formelor, printr-un real meșteșug pictural. În această privință, *Portret de tînără în profil* constituie dovada înaltului grad de cultură picturală la care ajunsese autorul, dezvăluind cu pricepere particularități proprii stării de spirit și caracterului acestei tinere fete (ilust. 55). Spre deosebire de Stanislav Dospevski, care avea predilecție pentru prezentarea personajelor în poziție frontală, Țokev necontenit caută noi racursiuri, care să-i ofere posibilitatea conturării cît mai cuprinzătoare a stărilor sufletești ale modelului, a concretizării trăsăturilor sale caracteristice, a particularităților sale individuale. În *Portret de tînără în profil* ne reține atenția, deopotrivă, puritatea și expresia armonioasă a sentimentelor și a gîndurilor, imprimînd înfățișării acesteia o calmă distincție.

Căutări de un profund dramatism îi sînt proprii pînzei neterminate intitulată *Autoportret,* ea deosebindu-se de celelalte lucrări ale lui Țokev și ca urmare a manierei picturale în care a fost executată (ilust. 54). Dacă în *Portret de bărbat cu medalii* sau în *Portret de tînără în profil* penelul pictorului urma o mișcare lină, pictura fiind plată, uniformă, în *Autoportret,* trăsăturile de penel tind febril să precizeze o formă, ele conturînd cu nerv liniile capului și ale fondului. Vedem astfel în locul unei game de tonuri echilibrate — un chip palid, ce parcă s-ar smulge acum din tenebre, cu ochii întunecați, plini de melancolie. Ca factură, acest portret amintește de cel al soției lui St. Dospevski, el constituind reflectarea unor frămîntări și gînduri de care era animată intelectualitatea înaintată bulgară din acea vreme.

Ca o reacție directă la evenimentele petrecute în Bulgaria acelor ani sînt acele desene pregătitoare intitulate *Refugiații* și *Masacru* unde sînt înfățișate atrocitățile turcești și ur-

Scanned with OKEN Scanner

mările acestora. Interesant este faptul că fostul elev al școlii moscovite, Țokev, și unul din contemporanii acestuia — fostul student al Academiei müncheneze, N. Pavlovici — au luat atitudine în mod diferit față de ceea ce se întîmpla în țară în legătură cu revoluția națională. Abordînd subiecte din istoria veche a Bulgariei, Pavlovici, în tablourile sale istorice, a urmărit să glorifice faptele de vitejie ale unor conducători de oști bulgari și ale țarilor — în speță, ale lui Asan și Krum —, să schițeze în desen alegorii, în dorința de a contribui prin intermediul acestora la renașterea și consolidarea în conștiința poporului a sentimentelor naționale. Fără a subestima rolul pe care l-au avut în cadrul mișcării Renașterii bulgare, aceste tablouri erau, nu mai puțin, minate de neajunsul unei facturi oarecum abstracte, în vreme ce evenimentele ce se succedau cu repeziciune în țară reclamau transpunerea cît mai fidelă și expresă a acestora în cadrul operelor de artă.

În acest ultim plan și-a conceput viitoarele tablouri, luîndu-și ca temă suferințele maselor populare aflate sub jugul otoman, H. Țokev. Dealtfel, el pornea de la realitatea concretă existentă, care-l îngrijora și-l neliniștea profund. Însăși metoda de lucru preluată de la pictorii ruși a contribuit la formarea sa ca un bun desenator și observator realist, dar și ca un înflăcărat patriot trăind îndeaproape încercările grele prin care trecea țara sa. Moartea prematură l-a împiedicat să-și ducă la bun sfîrșit tablourile asupra cărora meditase atît de mult. Însă schițele, eboșele în creion care s-au păstrat ni-l recomandă ca pe un artist sensibil — un adevărat umanist, ne dezvăluie interesul lui Țokev față de actualitatea unor evenimente sociale care avuseseră loc în Bulgaria. El este creatorul unora dintre primele peisaje realiste din pictura bulgară, în care de asemenea s-au făcut simțite efectele înrîuririi școlii moscovite. Cunoscutul său tablou intitulat *Peisaj,*

Scanned with OKEN Scanner

reprezentînd un luminiş de pădure într-o zi de vară furtunoasă, este pictat cu un aplomb destul de degajat şi consemnează viu elemente de ambianţă specifice naturii. Însă e greu să discuţi propriu-zis calitatea acestei picturi, întrucît culorile tabloului au căpătat în momentul de faţă un puternic strat de înnegrire. Totuşi, compoziţia peisajului, principalele acorduri cromatice, profunzimea spaţiului existent aici permit referiri la activitatea pictorului şi în domeniul picturii peisagistice. Crochiurile în cărbune surprinzînd colţuri ale naturii autohtone dovedesc că Ţokev le-a executat direct după natură. Dar, în pofida acestui lucru, nu peisajul, ci tocmai portretul se va impune cu precădere în creaţia lui Ţokev (ilust. 56, 57). La mijlocul deceniului şapte pictorul execută asemenea lucrări ca portretul Dunei Stoiceva, ale lui P. Manafov, Ivanei Nenova (ilust. 58) etc. Expresive şi pătrunzătoare sub raportul caracteristicilor lor individuale, ele, însă, prezintă mai puţin interes decît lucrările din perioada moscovită, atît din punct de vedere al conturării fizionomiei celui portretizat, cît şi din acela al calităţilor strict picturale. În portretele amintite, elemente cromatice eterogene îşi fac tot mai mult loc, ele neexistînd la început la Ţokev. În acelaşi timp, pictura sa riscă să-şi piardă din delicateţea degradeurilor tonale, atît de specifică lucrărilor timpurii ale artistului. Cu toate acestea, creaţia sa a avut pentru arta bulgară o importanţă covîrşitoare. Asemenea lui Dospevski şi Pavlovici, el a promovat, în continuare, dezvoltarea portretului realist. Depunînd eforturi pentru lărgirea orizonturilor tematice ale picturii bulgare, Ţokev în lucrările sale se apropiase în acelaşi timp şi de problematica abordării tabloului de gen şi a peisajului.

Dospevski şi Ţokev sînt pictori în ale căror lucrări în modul cel mai direct s-a exercitat influenţa culturii şi artei ruse. În Rusia ei nu şi-au însuşit numai cunoştinţe ale unei învăţă-

Scanned with OKEN Scanner

turi cu totul speciale, dar s-au reîntors în patrie și cu o anumită concepție, cu înaintate idei cu privire la artă. Condițiile grele de viață din Bulgaria acelor ani, nu le-a permis, însă, să-și valorifice cît mai plenar bogatul bagaj de cunoștințe acumulat. În această privință, posibilitățile lor de manifestare au fost foarte sever limitate — în țară domnind bunul plac al autorităților turcești, Renașterea națională chiar și în domeniul culturii pășind prin focul luptei și al vărsării de sînge. Din această cauză, multe din creațiile artiștilor progresiști în acele vremuri de opreliște echivalau cu adevărate fapte de eroism.

Astfel de artiști ca Hristo Țokev și Stanislav Dospevski nu au fost, totuși, elemente singulare în pictura bulgară din acele vremuri. Concomitent își desfășura activitatea creatoare și pictorul Nicolai Pavlovici (1835—1894).

Cele mai realizate pînze ale lui Pavlovici aparțin portretisticii ; însă el a creat mult și în domeniul tabloului istoric. Patriot înflăcărat, Pavlovici a contribuit la propagarea ideii organizării în Bulgaria a unei școli cu profil artistic. Dealtfel, lucrările create de el se înscriu organic în istoria artei bulgare din perioada de dinaintea eliberării.

Nicolai Pavlovici era fiul unui cunoscut iluminist bulgar, pe nume Hristachi Pavlovici Dupnicianin ; formarea lui a avut loc în mijlocul celor ce luptau pentru Renaștere, al patrioților bulgari, prezența acestora avînd un rol hotărîtor în formarea sa ulterioară, precum și în orientarea spre un pronunțat caracter social al întregii sale creații (între aceștia se numărau G. Rakovski, P. Beron și alți militanți de seamă ai culturii naționale).

Vizitînd Bulgaria, savantul rus Grigorovici scria despre întîlnirea sa cu tatăl pictorului : „Am avut plăcerea să fac cunoștință cu unul din primii inițiatori ai scrisului bulgăresc, Hristachi Dupnicianin“ [19]. Anume Hristachi Pavlovici a fost cel care a prelucrat și a tipărit, în

Scanned with OKEN Scanner

1844, cunoscuta *Istorie slavo-bulgară* a călugărului Paisie, ea jucînd un important rol în trezirea sentimentelor de patriotism pe plan național. Ținînd seama de activitatea patriotică a pictorului N. Pavlovici și de însemnătatea pe care el a avut-o în stimularea dezvoltării culturii bulgare, unul din cei mai prestigioși pictori bulgari, A. Mitov, preciza: „Activitatea lui Nicolai Pavlovici poate fi caracterizată în cîteva cuvinte: ceea ce a făcut pentru bulgari călugărul Paisie cu pana sa, a făcut cu creionul și Nicolai Pavlovici“ [20].

N. Pavlovici și-a terminat studiile la Viena și München (1852—1858), după care a întreprins o călătorie prin țările Europei. În anul 1860, tînărul pictor s-a întîlnit, la Belgrad, cu eminentul revoluționar bulgar G. S. Rakovski, fapt care l-a influențat în mod vizibil. Pavlovici este creatorul unei serii de ilustrații pentru cartea lui Rakovski intitulată *Cîteva discursuri despre Asan întîi, marele țar al Bulgarilor, și despre fiul acestuia, Asan al doilea.* Pictorul s-a oprit o vreme la Odessa. A avut intenția să viziteze și alte orașe ale Rusiei, în special Moscova și Petersburg, unde dorea să facă cunoștință cu opere ale artei ruse. Dar, în urma sfatului pe care îl va primi din partea lui P. Slaveicov — cunoscut poet și luptător bulgar, pe plan social, care trăia la Odessa — pictorul ia hotărîrea de a se întoarce în țară, în dorința de a contribui la punerea bazelor organizării învățămîntului artistic.

În anul 1867, în orașul Ruse, el scoate de sub tipar o broșură cu titlul: *Chemare către concetățeni pentru crearea unei școli de artă* (ilust. 59). În cuprinsul ei, Pavlovici își expunea punctul de vedere asupra artei plastice bulgare și indica un program concret pentru ca tinerii să poată deprinde arta desenului și picturii. În proiectul clădirii destinată viitoarei școli de artă inspirată după un model european, un loc special era acordat problemelor legate de studiul desenului după natură, de

Scanned with OKEN Scanner

studiul naturii, al anatomiei și al perspectivei. Pavlovici a ținut să-i prevină pe cei care păşeau pe drumul artei de pericolul creării unor lucrări fără adîncime și fanteziste totodată, adresîndu-le îndemnul să învețe mereu de la viață, să-și însușească tainele meșteșugului desenului, al culorii. Arta realistă contemporană el o vedea astfel la polul opus viziunii canonice a icoanelor ; tocmai în atașamentul față de tradițiile picturii de icoane, Pavlovici întrevedea cauzele stării de înapoiere în care se găsea arta bulgară actuală. În orașul Sviștov, unde pictorul se va stabili nu pentru mult timp, el se va apropia de organizațiile progresiste obștești, și va lua parte activă la viața artistică în plină desfășurare a orașului [21]. Aici creează o serie de decoruri pentru spectacolele trupei teatrale din localitate, pictează tablouri pe teme din istoria Bulgariei și studiază tehnica litografiei și picturii de icoane, lucrează la textul broșurii deja amintite.

Dar lucrul cel mai remarcabil din tot ceea ce a realizat pictorul ni se pare a fi portretele sale.

Reprezentările portretistice ale lui Pavlovici sînt imagini ale unor oameni ai epocii sale plini de voință și energie. Imagini în care artistul dorea în primul rînd să consemneze lumea interioară proprie personajelor înfățișate. În această privință, la Pavlovici, ca portretist, mijloacele de exprimare artistică sînt concepute nu ca ceva rupt de conținutul de idei revelat. Aceasta s-a vădit, de exemplu, și în faptul că, studiind pînă și natura, el întotdeauna își propunea să rezolve o problematică de ordin figurativ, să dezvăluie un aspect caracteristic uman. Diferite din punct de vedere compozițional, schițele lui Pavlovici în fiecare caz luat separat par a scoate în relief din acest punct de vedere o altă față a caracterului uman, contribuind la adîncirea cunoașterii acestuia. Dealtfel, portretele sale sînt în acest sens o dovadă grăitoare a succeselor do-

Scanned with OKEN Scanner

bîndite de pictorii bulgari în ceea ce privește asimilarea unor procedee realiste de interpretare a figurii umane.

Ambițiile lui Pavlovici merg mai departe de simpla curiozitate pe care i-ar stîrni-o individualitatea umană privită în sine. În cadrul unor concrete și vii reprezentări îl preocupă îndeosebi manifestarea a ceea ce este comun, caracteristic pentru oamenii timpului său. Deja într-o lucrare de început a lui Pavlovici, în *Autoportretul* din 1854, se făceau simțite cîteva particularități ce vor fi specifice și creațiilor sale de mai tîrziu (ilust. 62). *Autoportretul* din tinerețe al pictorului impresionează, în acest sens, prin expresivitatea sa dezinvoltă, viguroasă. La el nimic nu mai amintește de convenționalismul, de rigiditatea, de statismul de altădată, nu mai are nimic din canoanele picturii de icoane. Pe un fond neted gri, în fața noastră se conturează silueta figurii zvelte a tînărului artist îmbrăcat într-un surtuc negru, la care se remarcă imediat chipul său distins, cu trăsături în întregime adolescentine. Întocmai ca și Domnica Lambreva din portretul lui St. Dospevski, imaginea artistului freamătă de un farmec aparte, specific tinereții. Natura sa interioară ni se relevă mai cu seamă în fixitatea privirilor avide ale acestui tînăr, prospectînd parcă viața și perspectivele ei. În acest *Autoportret,* tînărul pictor folosește cu iscusință mijloacele sursei de lumină, în efortul de a scoate în relief cît mai nuanțat și desăvîrșit forma capului, de a modela trăsăturile feței. Contactul cu privitorul — ca și cum s-ar adresa direct acestuia — constituie nota particulară a *Autoportretului* și a altor portrete ale lui Pavlovici din perioada deceniilor șase și șapte. Notăm, în acest sens, reprezentările soților Zlatarski, D. și N. Pavlovici, a lui S. Danilova, a fiului și mamei Radoslavovilor.

În jurul anilor 1872 datează unul dintre cele mai încîntătoare portrete realizate de N. Pavlovici, cel al lui *Țvetan Radoslavov* (ilust. 61).

Scanned with OKEN Scanner

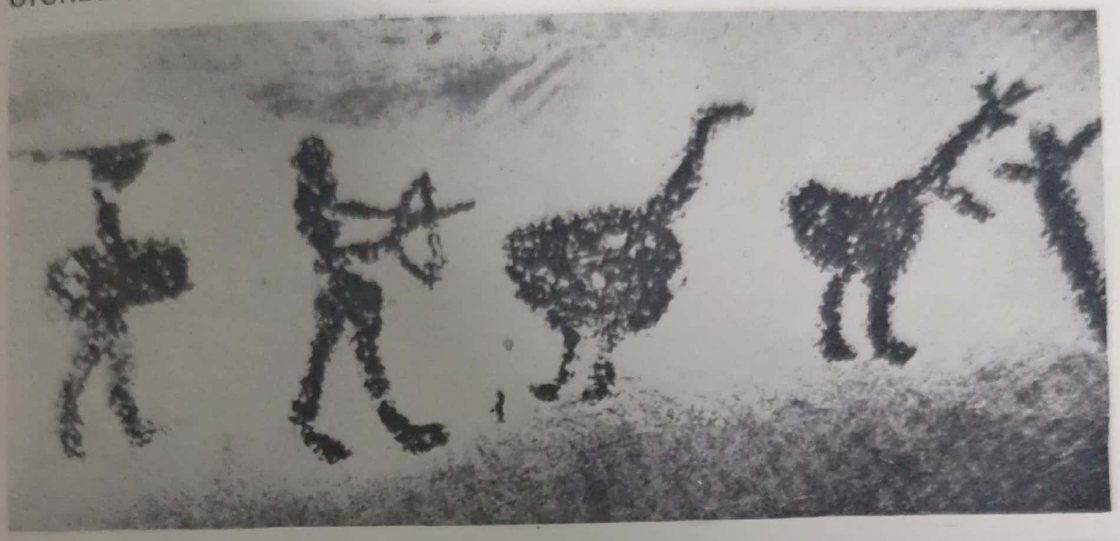
Sub multe aspecte el constituie un exemplu caracteristic pentru creaţia acestui pictor, pentru felul cum a înţeles să se apropie de figura omului contemporan în artă. Ţvetan Radoslavov al lui Pavlovici se impune în acest sens de departe ca un tipic reprezentant al promovării noului, al viitoarei generaţii de intelectuali bulgari, cea care va duce la înfăptuirea mişcării Renaşterii naţionale. Cu un sentiment tandru şi plin de solicitudine, penelul pictorului fixează planul gingaş, seducător, al feţei acestui băieţel, părul şi sprîncenele sale cu luciri mătăsoase, ochii albaştri scrutători ce privesc cu interes şi curiozitate la lumea din jur ; aceeaşi atenţie acordă el şi contururilor cărţilor pe care tînărul le ţine sub braţ, ca pe un fel de simbol al germenilor noului, al unei lumi viitoare ce se va naşte, izbăvită de întuneric şi ignoranţă, de sclavia înjositoare prin care în zadar încercaseră asupritorii turci să-i înlănţuie pe bulgari în decursul a cinci veacuri de cotropire.

Portretul lui Ţ. Radoslavov este pur, luminos, atît din punct de vedere al conţinutului, cît şi al culorii — el este construit pe o gamă de tonuri deschise : fondul în acest portret are o culoare de verde deschis, cărţile pe care le ţine băieţelul sînt lucrate în tente de roşu şi albastru, chipul fiind pictat în tonuri roze, aproape fără pete de umbră şi lumină. Un anume interes prezintă şi portretul lui P. Zlatarski (1862). Mişcarea discretă, înclinarea aproape imperceptibilă a siluetei figurii, poziţia capului, schiţarea unui zîmbet ce scînteiază între orbitele ochilor nu prea mari, dar extraordinar de vii ai lui P. Zlatarski, părul des, zbîrlit, ce iese neglijent de sub fesul de culoare roşie — iată elemente care fac din el un personaj plin de viaţă, agreabil.

În creaţia portretistică a lui Pavlovici ca o particularitate esenţială se cuvine subliniat faptul că pe el omul l-a interesat mai ales în cadrul strict al condiţionării sale sociale şi

Scanned with OKEN Scanner

1. Desene rupestre. Peștera Magura (lîngă orașul Vidin). Epoca bronzului. Fragment.



2. Piesă de aur din tezaurul descoperit la Vîlcii Trîn. Sec. al VIII-lea î.e.n.

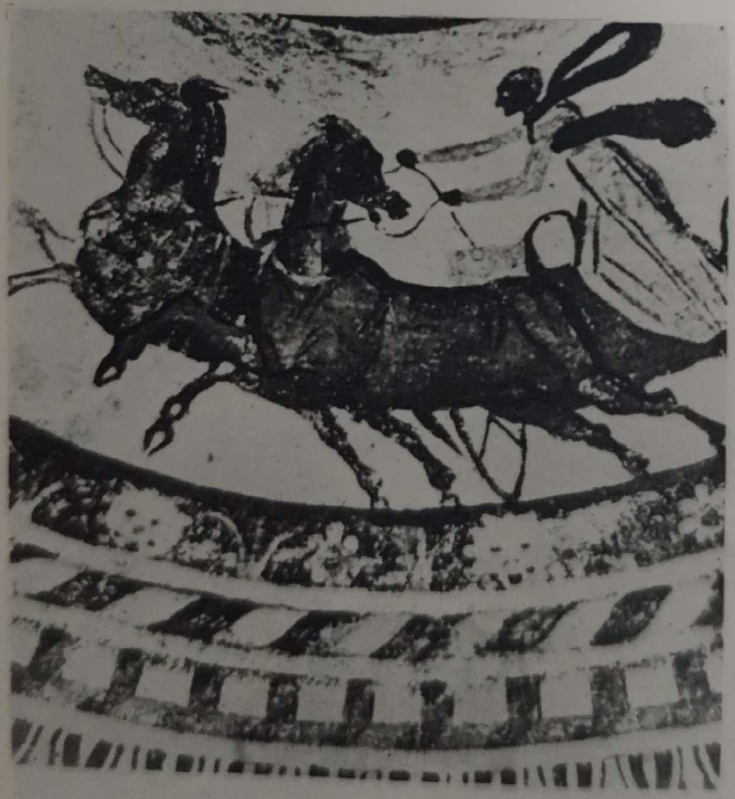
Scanned with OKEN Scanner

3. Basorelief dedicat lui Anaxandros. Începutul sec. al V-lea î.e.n. Marmură. Muzeul de arheologie. Sofia.

4. Decorația murală a cupolei monumentului funerar din Kazanlîk. Sec. al IV-lea î.e.n.

Scanned with OKEN Scanner

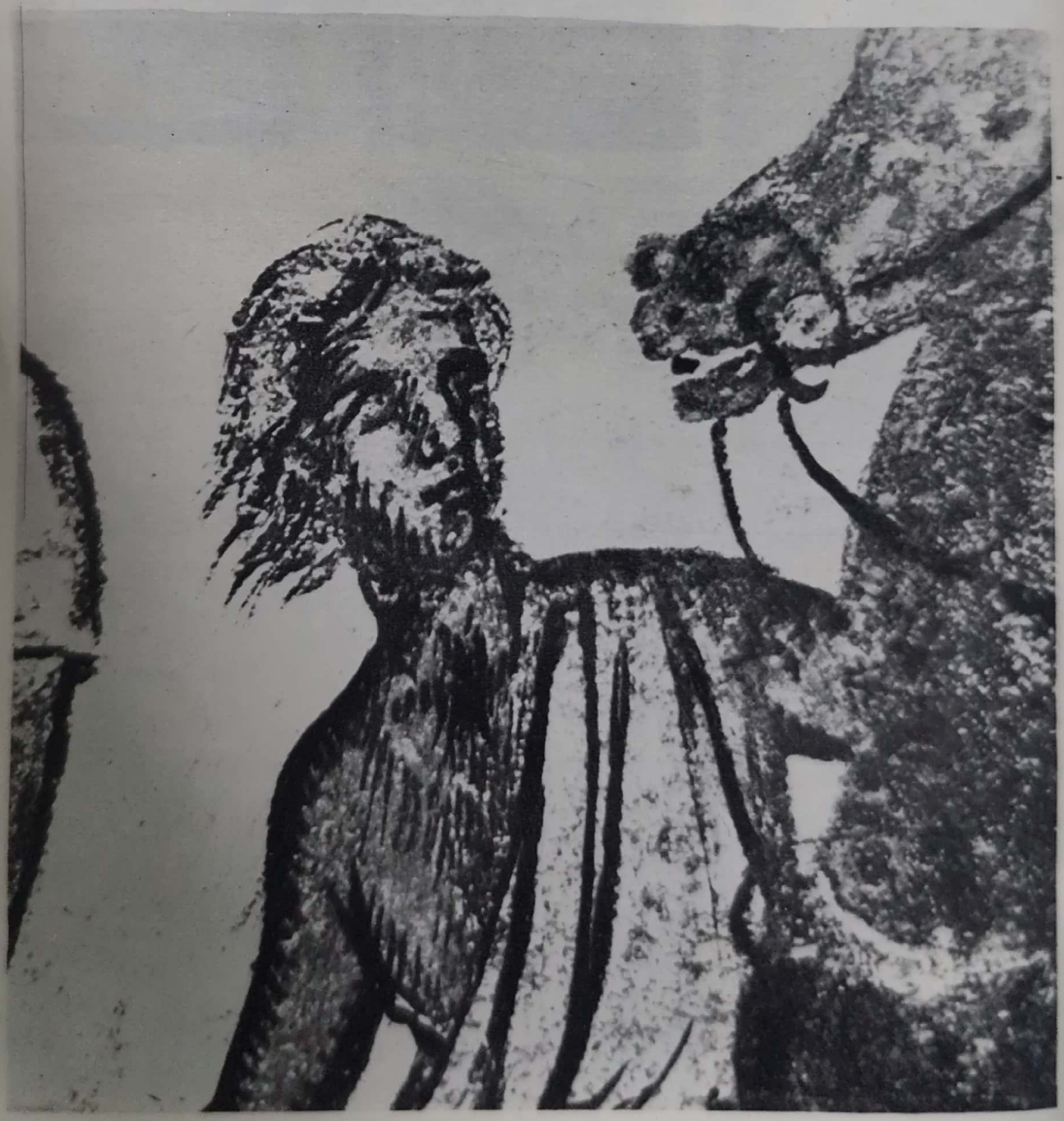
5. Decorația murală a monumentului funerar din Kazanlîk. Sec. al IV-lea î.e.n. Fragment.



6. Decorația murală a monumentului funerar din Kazanlîk. Sec. al IV-lea î.e.n. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

7. Decorația murală a monumentului funerar din Kazanlîk. Sec. al IV-lea î.e.n. Fragment.



Scanned with OKEN Scanner

8. *Maica Domnului.* Frescă din paraclisul mînăstirii din Bacikovo Sec. al XI-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

9. Miniatură din „Evanghelia popii Dobreişi". Sec. al XIII-lea.

10. Miniatură din „Cronica lui Manasie". Sec. al XIV-lea. Muzeul Vaticanului

11. Biserica din Boiana. Sec. XIII–XV.

Scanned with OKEN Scanner

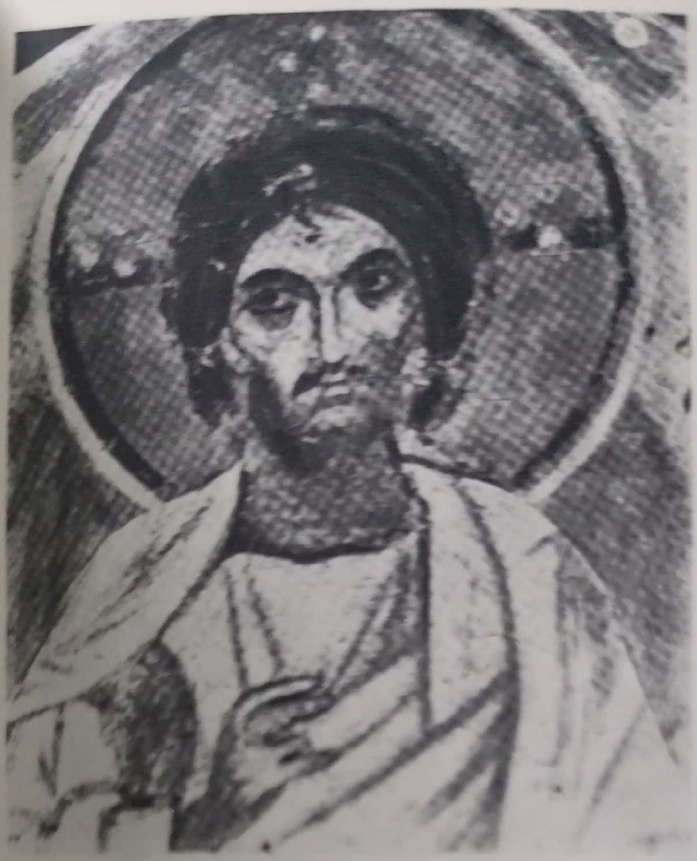
12. *Maica Domnului*. Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

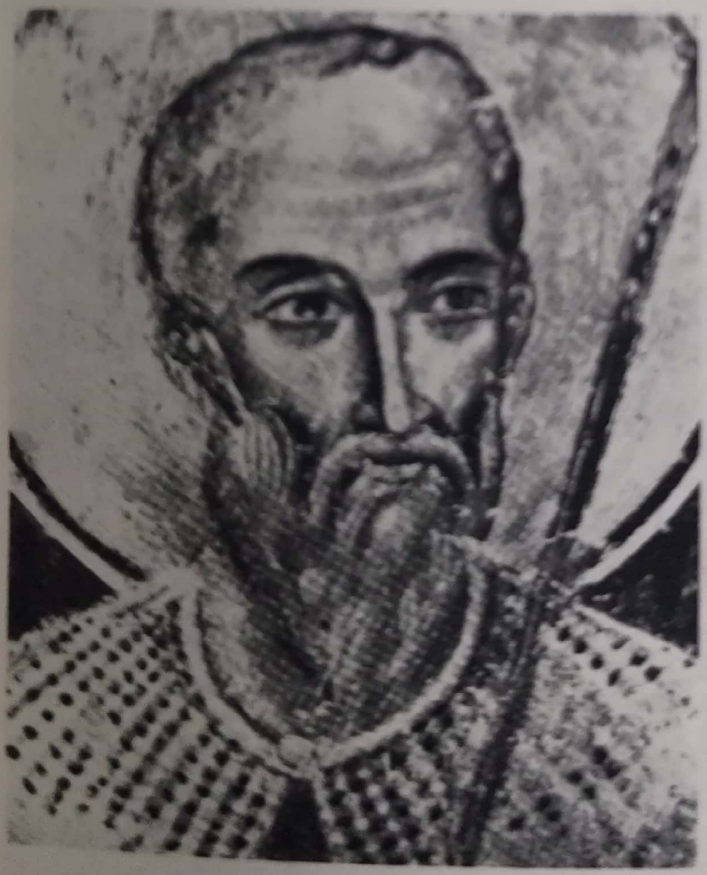
13. *Invierea.* Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

14. *Invierea*. Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea.



15. *Învierea.* Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.



16. *Sfînt militar.* Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

17. *Principesa Desislava.* Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

18. *Principele Caloian*. Frescă din biserica Boiana. Sec. al XIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

19. *Spălarea picioarelor.* Frescă din biserica satului Ivanov. Sec. al XIV-lea Fragment.

20. Fresca aparținînd bisericii din Berende. Sec. al XIV-lea. Fragment.

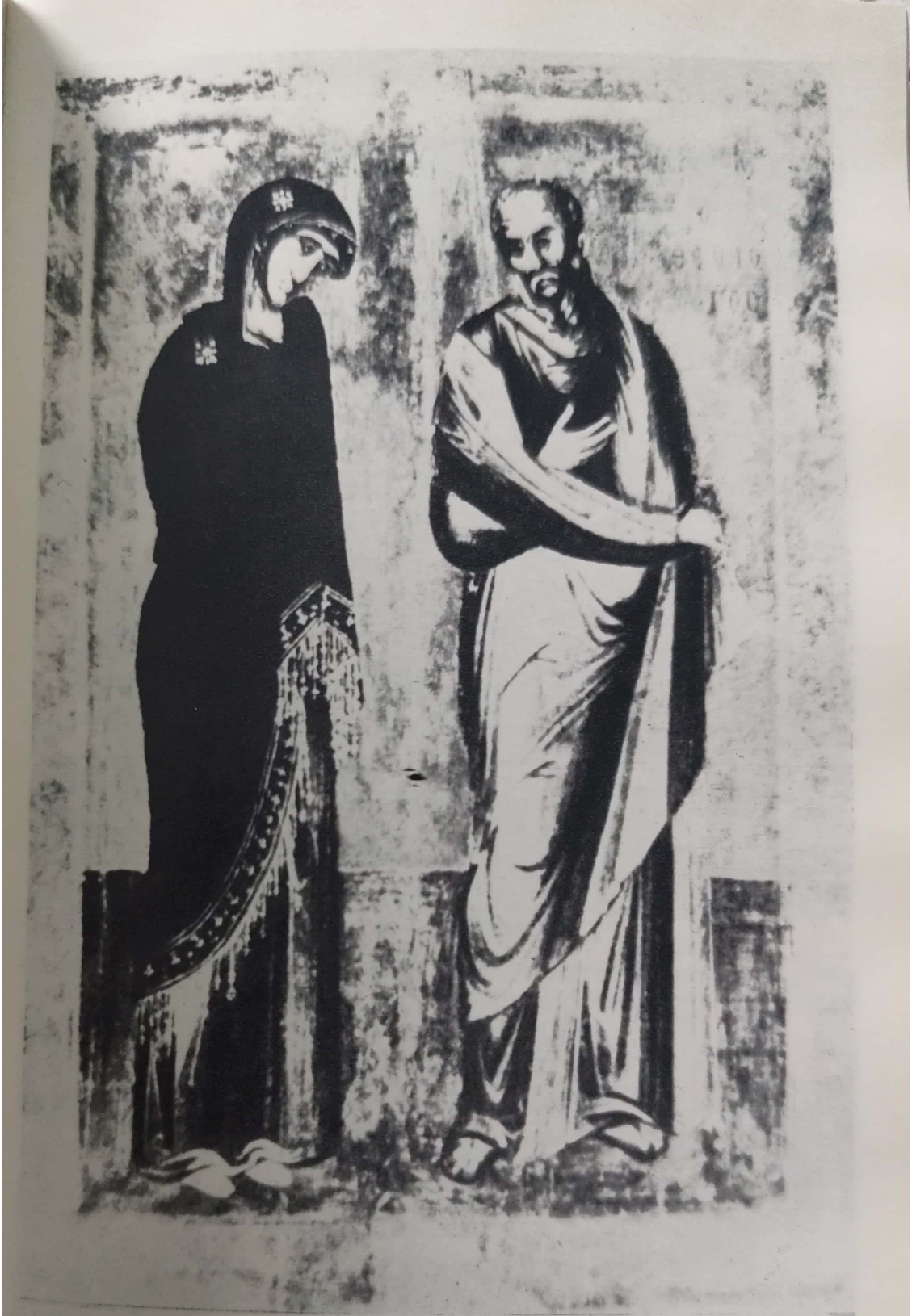
21. *Judecata lui Pilat.* Frescă din mînăstirea din Zemene. Secolul al XIV-lea. Fragment.

22. Sfinți. Frescă din mînăstirea din Zemene. Sec. al XIV-lea. Fragment.

23. *Răstignirea.* Frescă din mînăstirea din Zemene. Sec. al XIV-lea. Fragment.

24. *Sf. Gheorghe încoronat.* Icoană. Sfîrşitul sec. al XIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner



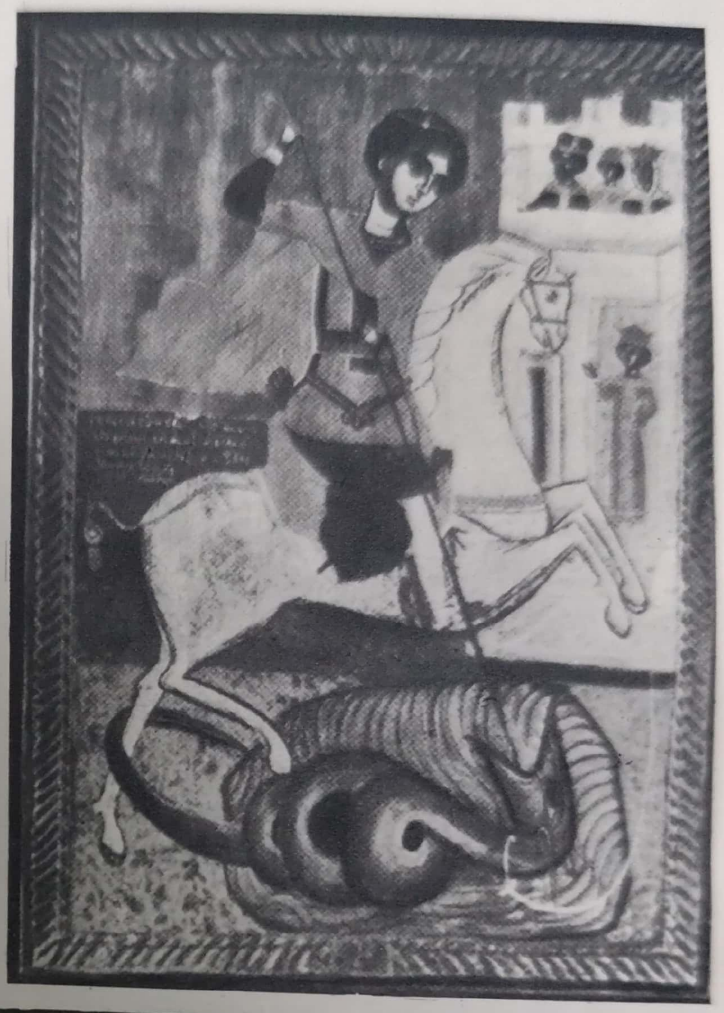
25. *Maica Domnului și Ioan Bogoslov.* Icoană aparținînd mînăstirii din Poganovski. Sec. XIV–XV. Filiala Galeriei naționale. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

26. *Sf. Cristofor.* Frescă din biserica Petru și Pavel din orașul Tîrnovo. Sec. al XV-lea. Fragment.

27. *Deisis.* Icoană. Sec. al XV-lea.

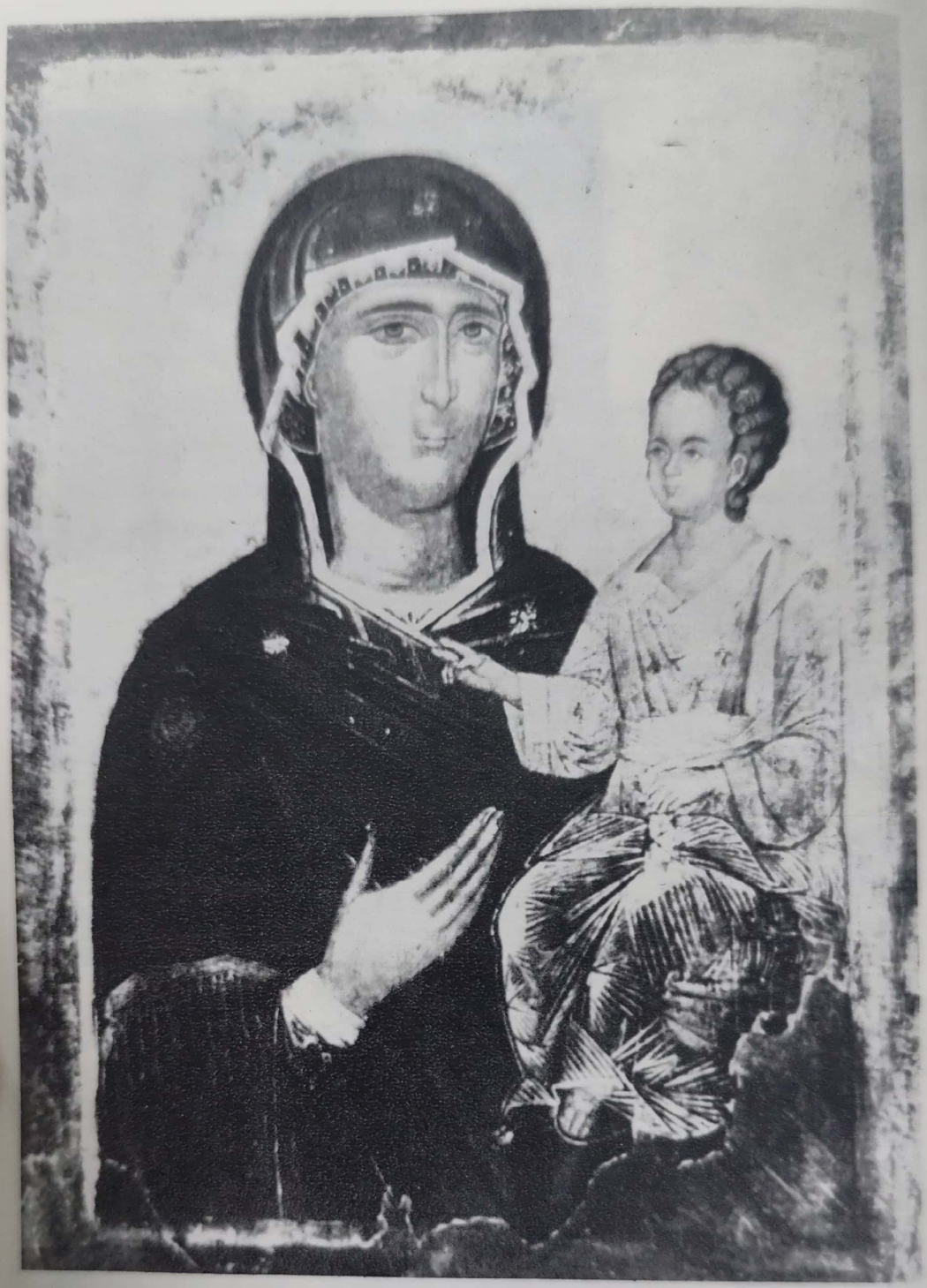
Scanned with OKEN Scanner



28. *Sf. Gheorghe omorînd balaurul.* Icoană. Sec. al XVII-lea. Galeria națională, Sofia.

29. Trei preoți-sfinți. Icoană. Sec. al XV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

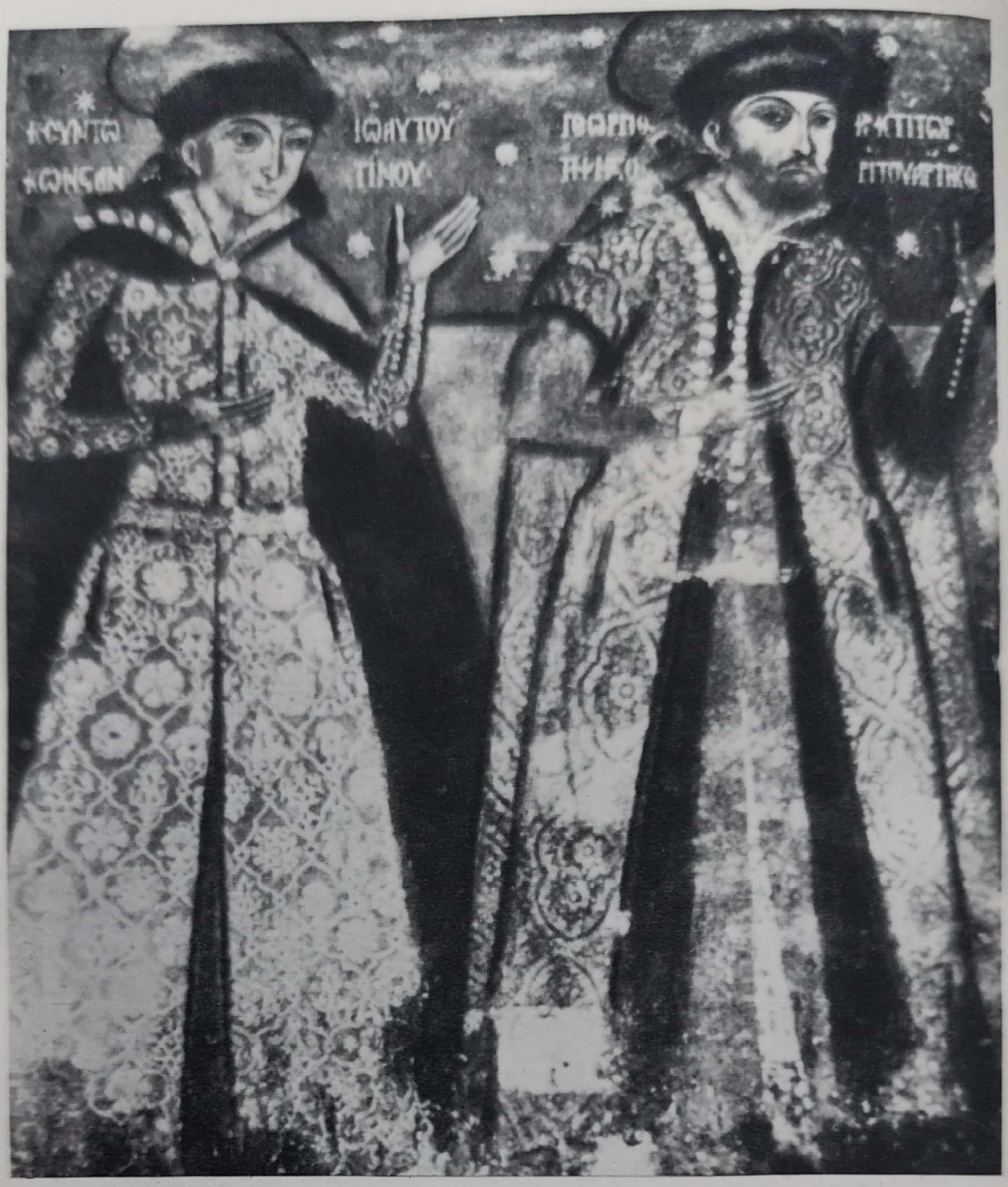


30. *Maica Domnului.* Icoană. Sec. al XIV-lea.

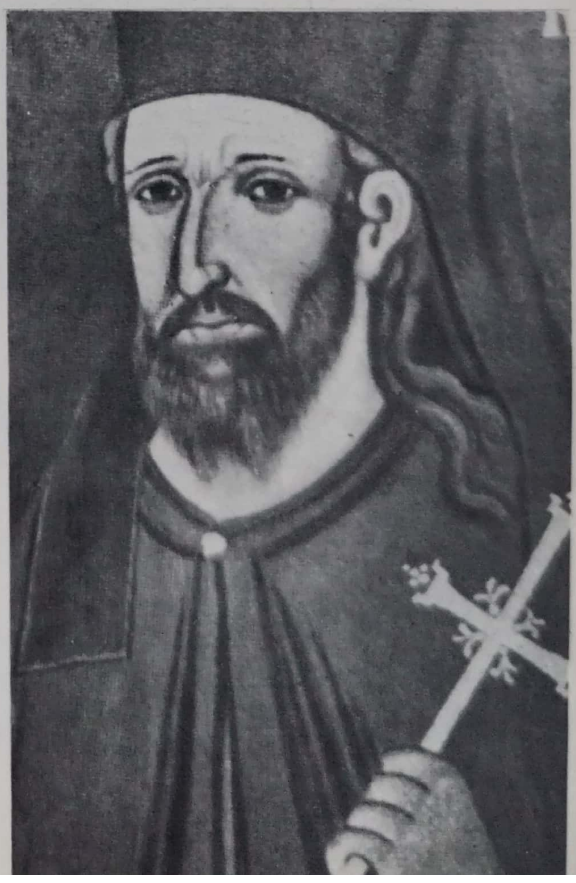
Scanned with OKEN Scanner

31. *Sf. Arsenie*. Icoană de la mînăstirea din Rila. Sec. al XIV-lea.

Scanned with OKEN Scanner



32. Portrete de ctitori de la mînăstirea din Bacikovo. Sec. al XVII-lea.



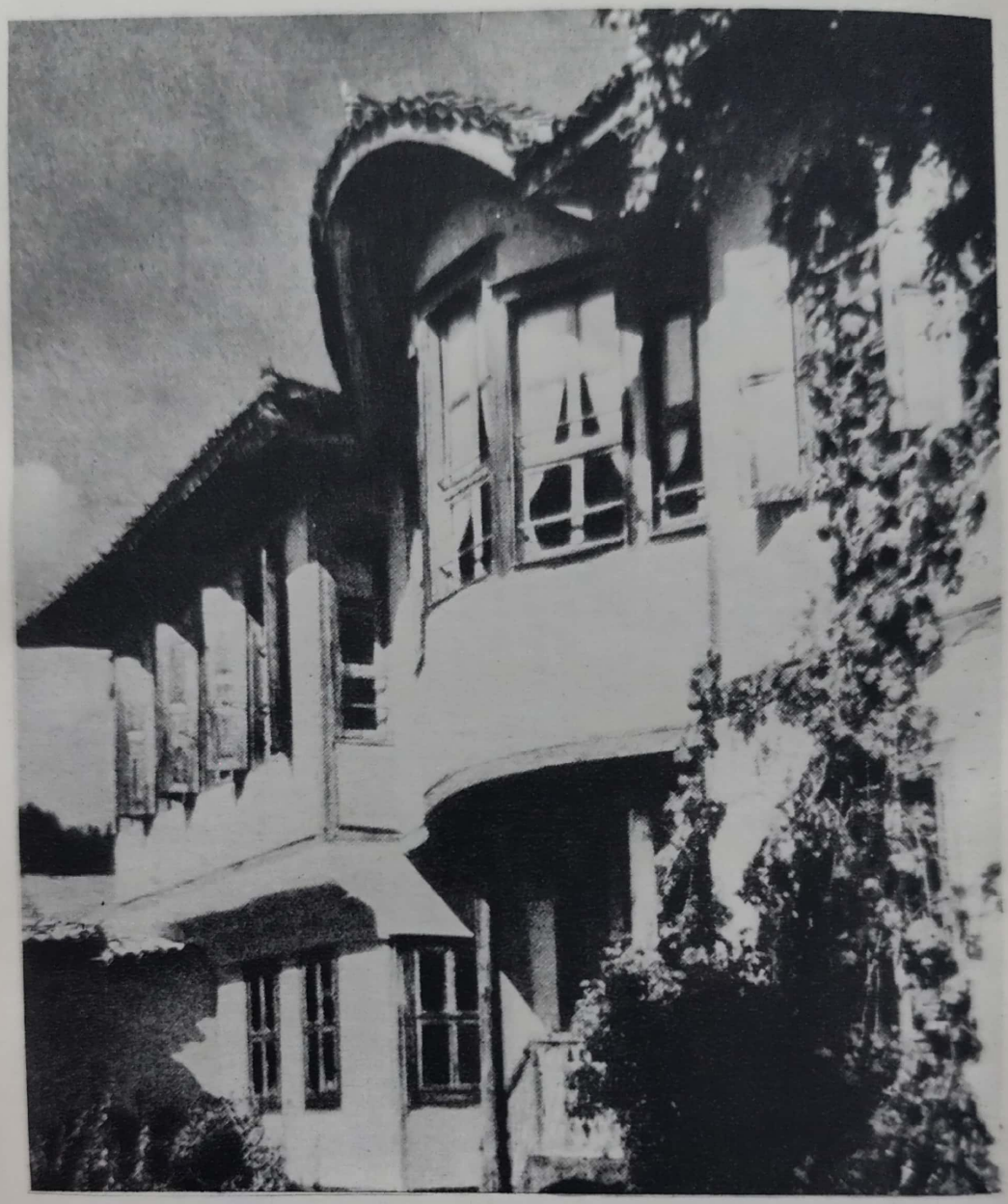
33. *Portretul ctitoricesc al călugărului Ignațiu.* Pictură din biserica Sf. Luca a mînăstirii din Rila. Sfîrșitul sec. al XVIII-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

34. Iconostasul bisericii mînăstirii din Rila. Sec. al XVIII-lea. Lemn. Fragment.

35. Iconostasul bisericii Sf. Maica Domnului din orașul Pazardjik. Sec. al XIX-lea. Lemn. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner



36. Casă de locuit din Koprivștiț. Sec. al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

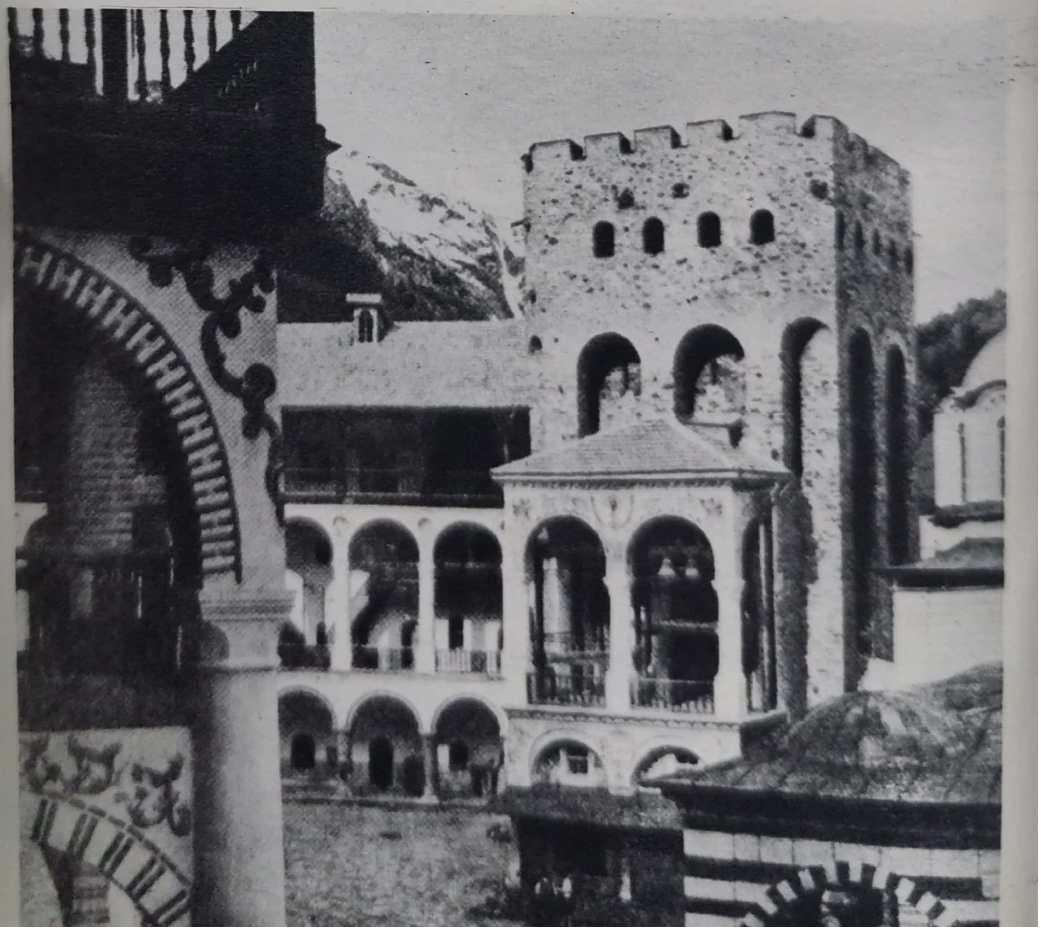
37. Mînăstirea din Rila. Sec. XIV–XIX.

38. Mînăstirea din Rila. Aripa de vest. Sec. XIV–XIX.

Scanned with OKEN Scanner

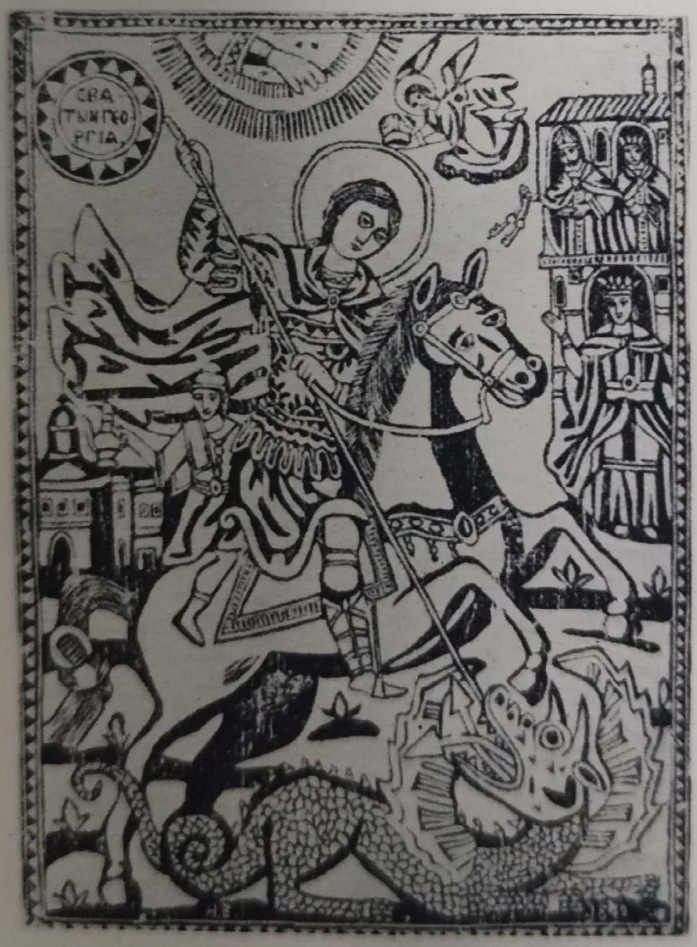
39. Mînăstirea din Rila. Sec. XIV–XIX.

40. Mînăstirea din Rila. Turnul Hrelio. Sec. al XIV-lea.



Scanned with OKEN Scanner

41. Mînăstirea din Rila. Frescă. Sec. al XVIII-lea.



42. *Sf. Gheorghe omorînd balaurul.* Gravură aparţinînd şcolii din Samokov. Sec. al XIX-lea.

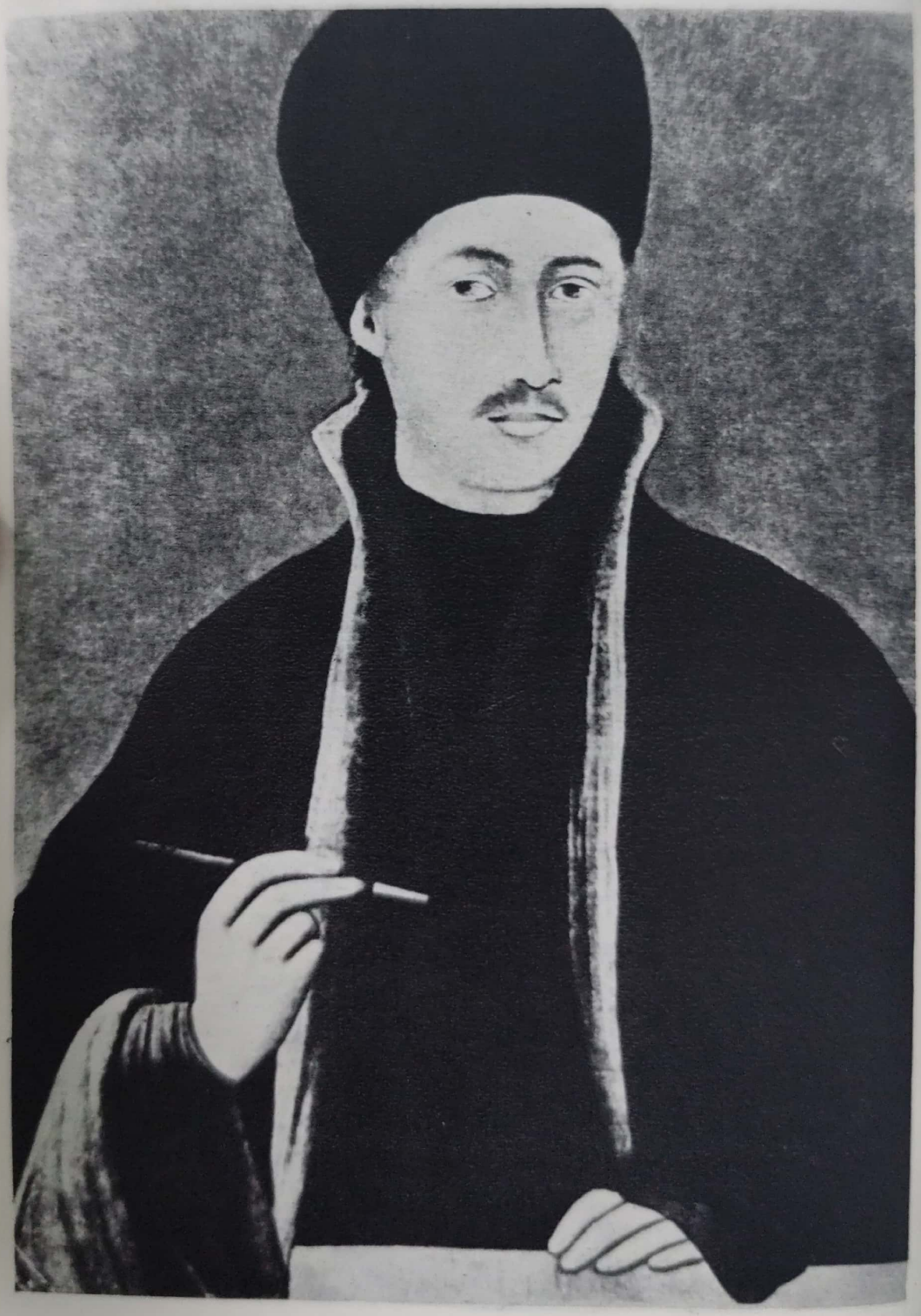
43. *Sf. Ioan de la Rila.* Gravură aparținînd școlii din Somokov. Sec. al XIX-lea.

44. Kosta Vîlev. *Portret de ctitor.* Biserica Sf. Nicolae. Sec. al XIX-lea. Fragment.

Scanned with OKEN Scanner

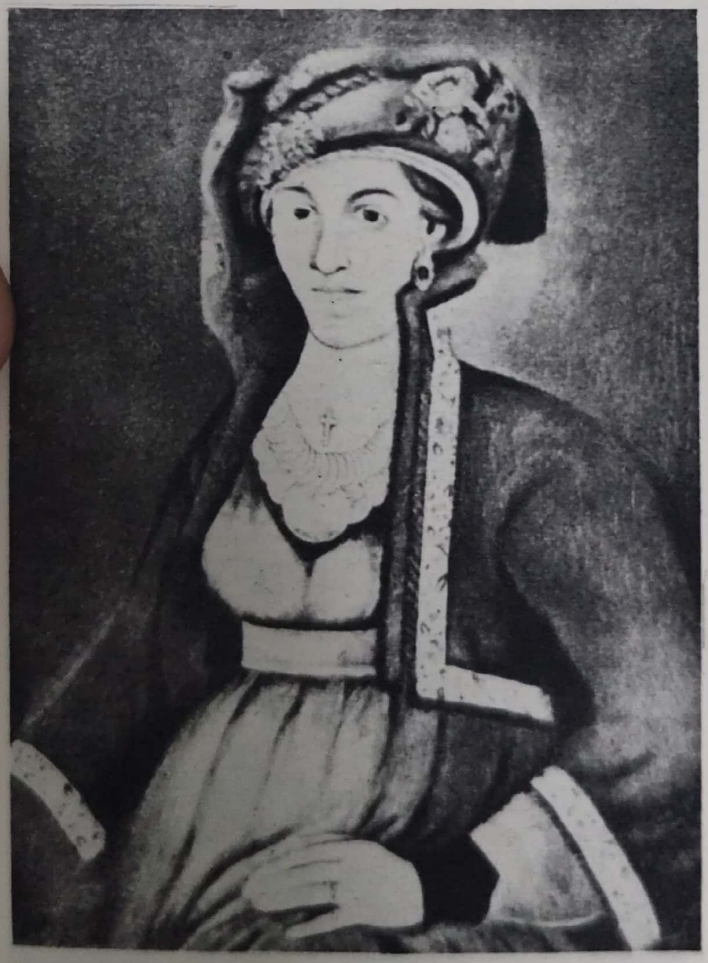
45. Zahari Zograf. *Judecata de apoi*. Frescă din biserica Sf. Nicolae a mînăstirii din Bacikovo, 1840. Fragment.

46. Zahari Zograf. *Autoportret*. 1840. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



Scanned with OKEN Scanner

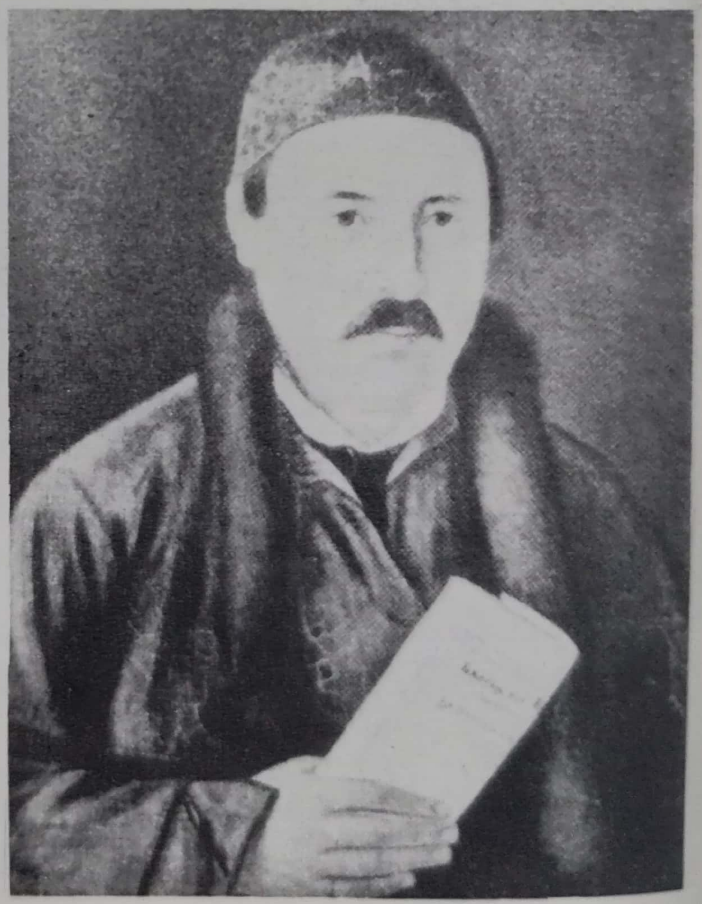
47. Zahari Zograf. *Autoportret*. Frescă din mînăstirea din Bocikovo. Fragment.



48. Zahari Zograf. *Portretul Cristinei Zograf*. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

49. Nicola Obrazopisov. *Horă sătească din regiunea Samokov* 1892. Ulei pe pînză. Galeria națională.



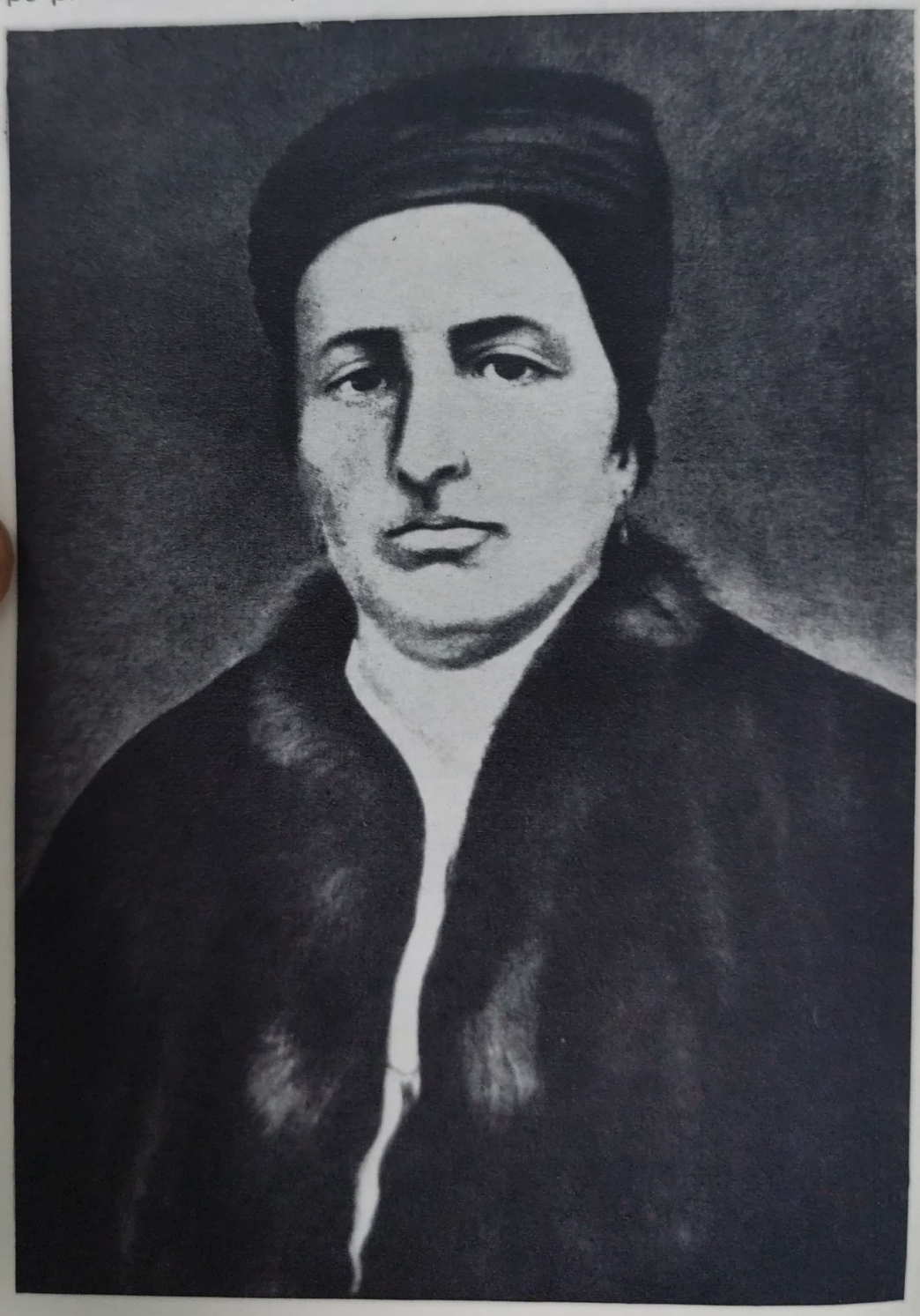
50. Stanislav Dospevski. *Portretul lui St. Zahariev.* Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

51. Stanislav Dospevski. *Portretul Domnicăi Lambreva.* 1861. Ulei pe pînză. Casa-muzeu St. Dospevski din orașul Razarajik.

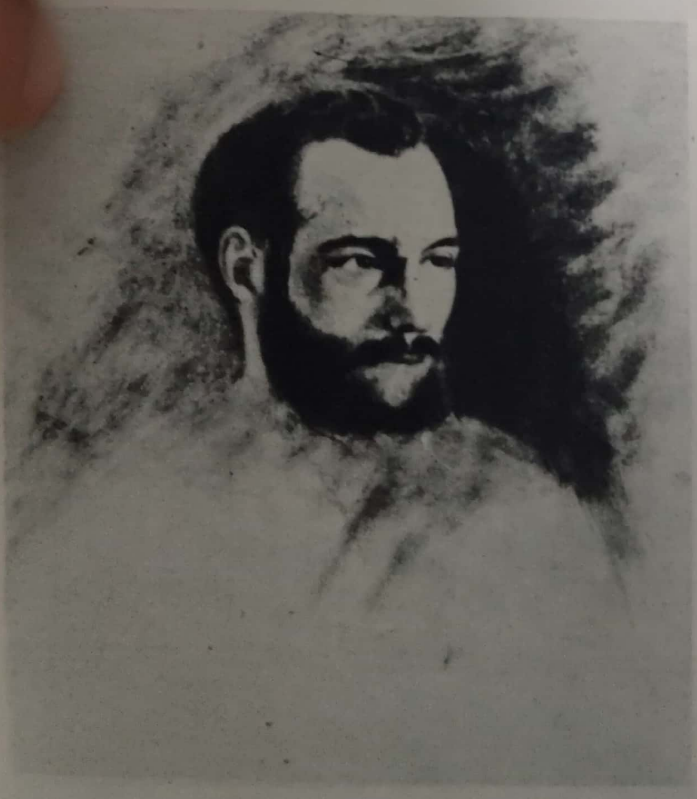
Scanned with OKEN Scanner

52. Stanislav Dospevski. *Portretul lui E. Zografskaia.* 1876. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



Scanned with OKEN Scanner

53. Stanislav Dospevski. *Portretul Mariolei Boşkova, soţia artistului.* Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.



54. Hristo Ţokev. *Autoportret.* 1872. Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

55. Hristo Ţokev. *Portret de tînără în profil.* Anii 60 ai sec. al XIX-lea. Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

56. Hristo Ţokev. *Portretul soţiei.* Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

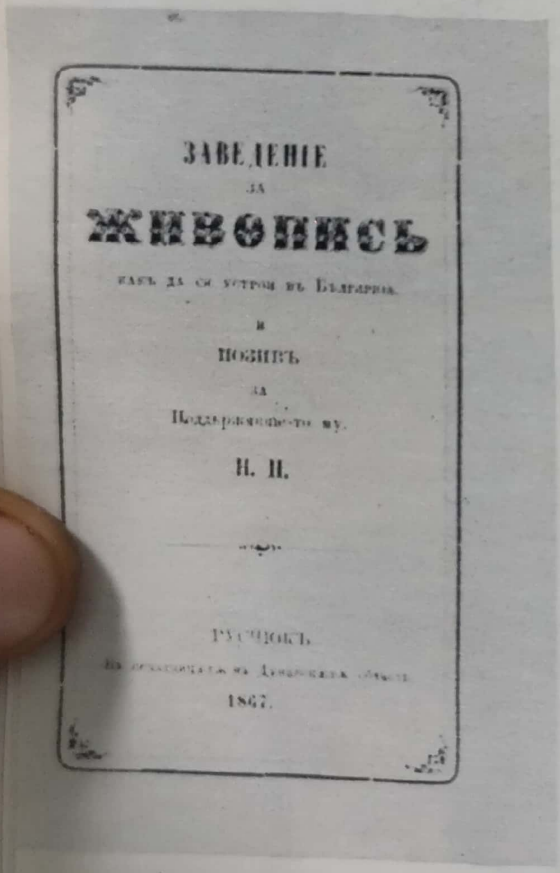
57. Hristo Ţokev. *Călugăriţă*. 1850. Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

58. Hristo Ţokev. *Portretul Ivanei Nenova*. Mijlocul anilor 70 ai sec. al XIX-lea. Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

60. Nicolai Pavlovici. *Portretul lui Petăr Beron.* Tuș. Galeria națională. Sofia.

59. Nicolai Pavlovici. Coperta broșurii cuprinzînd programa referitoare la organizarea școlii de artă în Bulgaria. 1867.

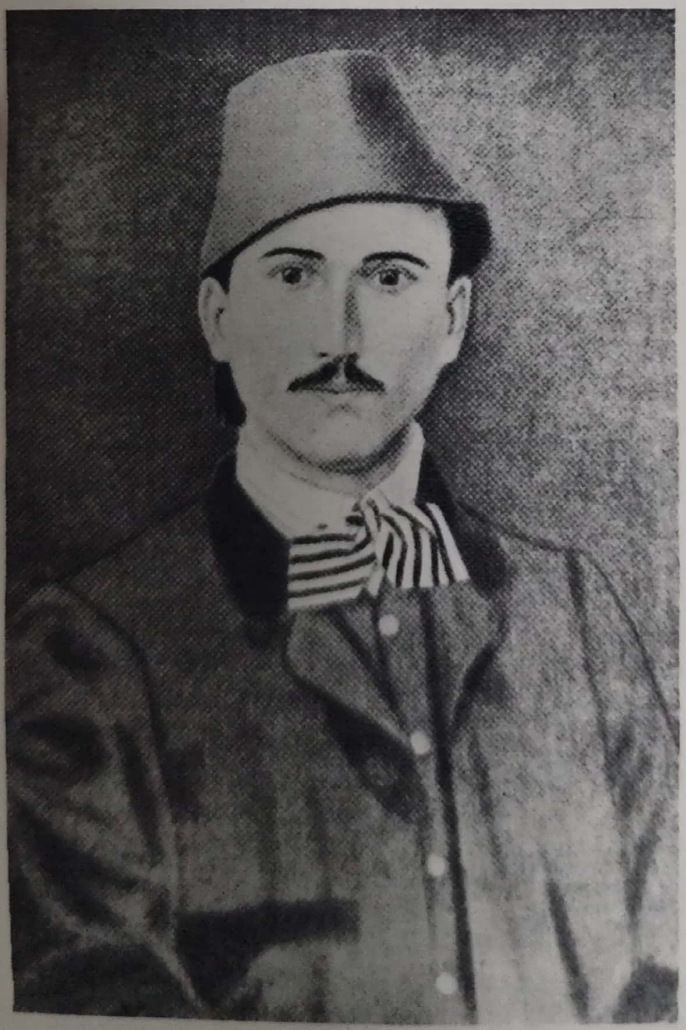


ЗАВѢДЕНІЕ
ЗА
ЖИВОПИСЬ
ПОЗИВЪ
1867.

61. Nicolai Pavlovici. *Portretul lui Ţvetan Radoslavov.* 1872. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

62. Nicolai Pavlovici. *Autoportret.* Hîrtie, creion. Galeria națională. Sofia.



63. G. Danciov. *Autoportret.* Anii 90 ai sec. al XIX-lea. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

64. Nicolai Pavlovici. *Asparuh în momentul traversării Dunării.* Anii 70 ai sec. al XIX-lea. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

65. Henrich Dembițki. *Țarul Simeon in fața Țarigradului.* Litografie.

Scanned with OKEN Scanner

66. Ivan Mîrkvicika. *Ruceniţa.* 1894. Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

67. Ivan Mîrkvicika. *În vremurile de teroare ale cîrdjaliilor.* 1897 Ulei pe pînză. Galeria naţională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

67. Ivan Mirkvicika. *În vremurile de teroare ale cirdjaliilor.* 1897 Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

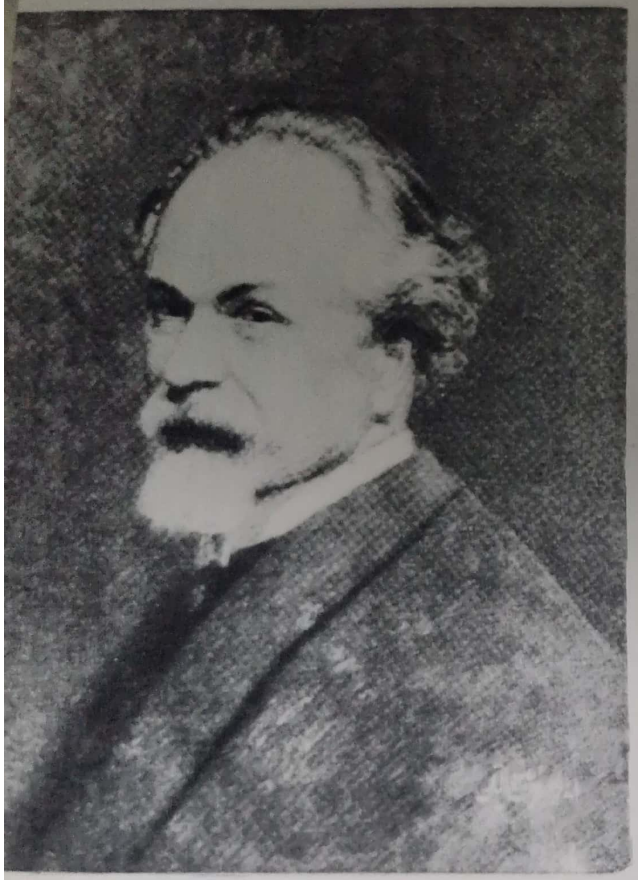
Scanned with OKEN Scanner

68. Anton Mitov. *Întoarcerea de la sărbătoarea culesului strugurilor*. 1893. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

69. Anton Mitov. *Portret*. 1921. Pînză, ulei. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

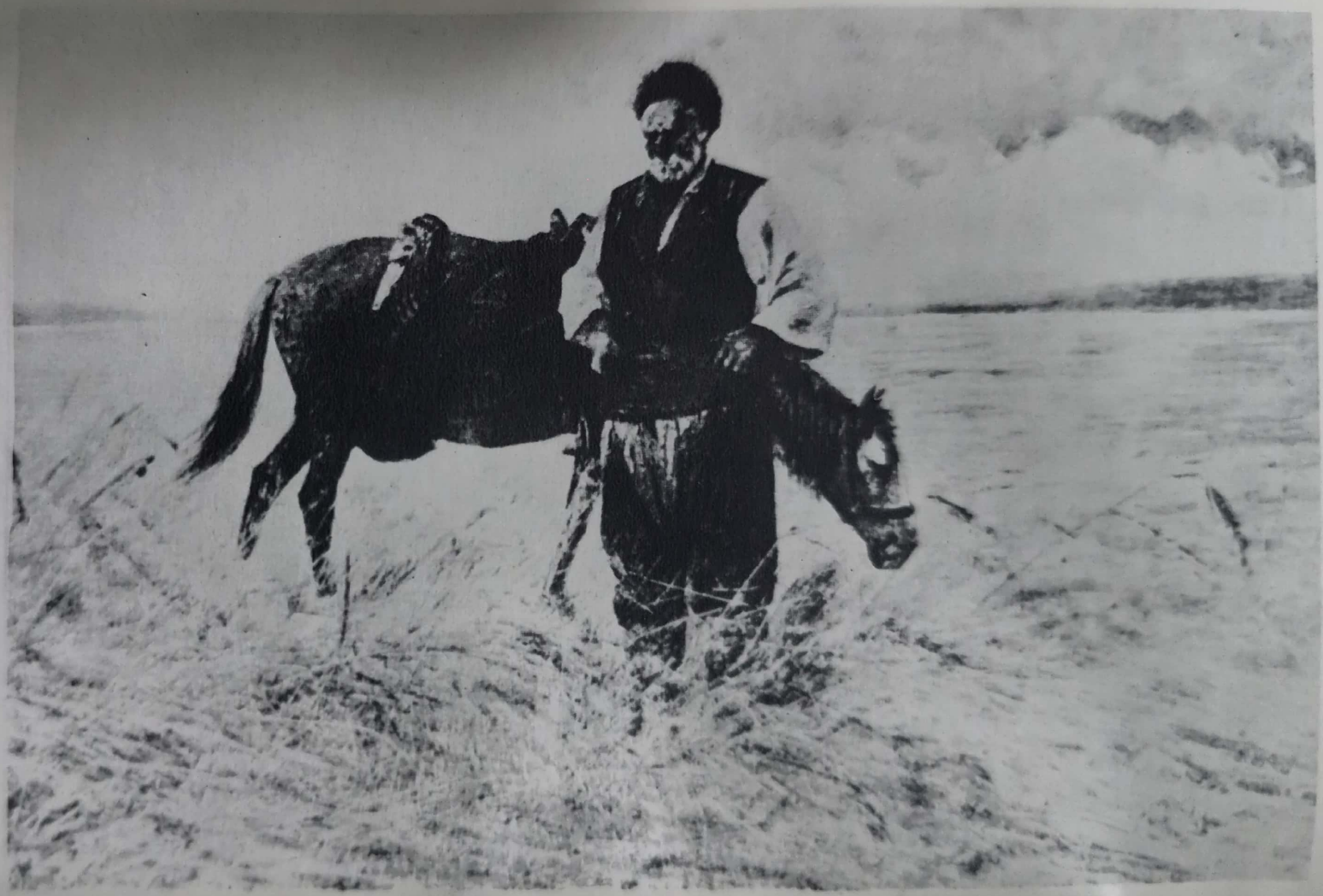
69. Anton Mitov. *Portret.* 1921. Pînză, ulei. Galeria națională. Sofia.



70. Anton Mitov. *Seceriș la Cepinsko.* 1905. Pînză, ulei. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

71. Ivan Anghelov. *Furtună în inimă și pe cer.* 1905. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



72. Ivan Anghelov. *Jurămîntul.* 1906. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

73. Ivan Anghelov. *Sălciile uscate.* 1910. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

74. Iaroslav Veșin. *Întoarcere de la tîrg*. 1898. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

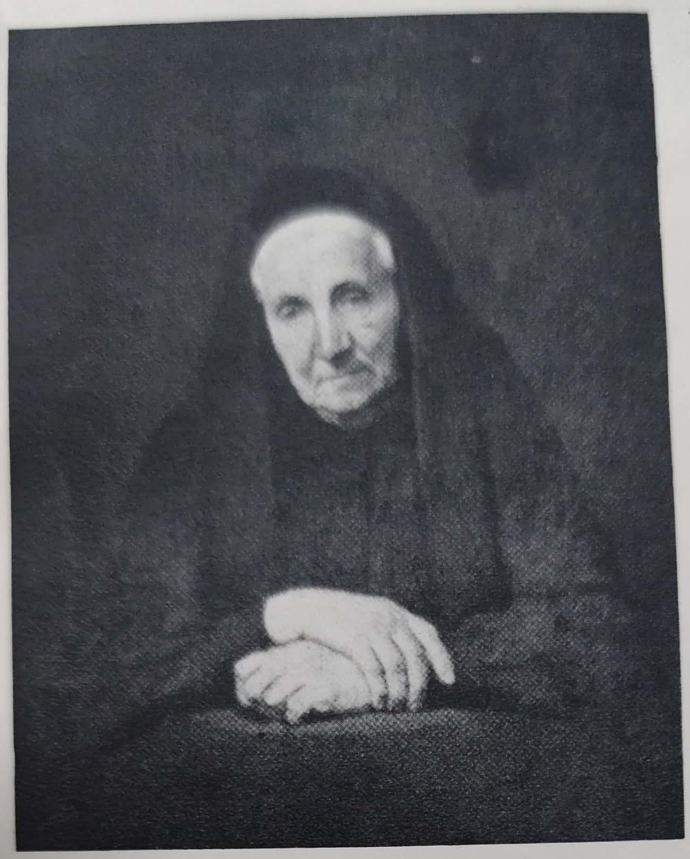
75. Iaroslav Veșin. *Contrabandiștii*. 1898. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

76. Iaroslav Veșin. *Retragerea turcilor de lîngă Liule-Burgas*. 1913. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

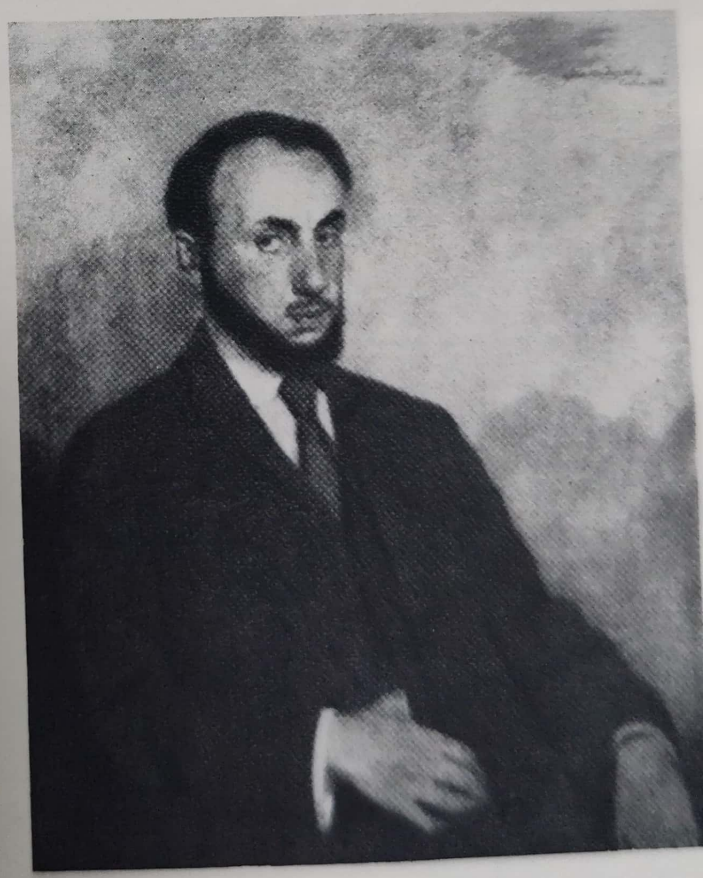
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

77. Iaroslav Veșin. *Drapelul Samarei*. Schiță. 1910–1911. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

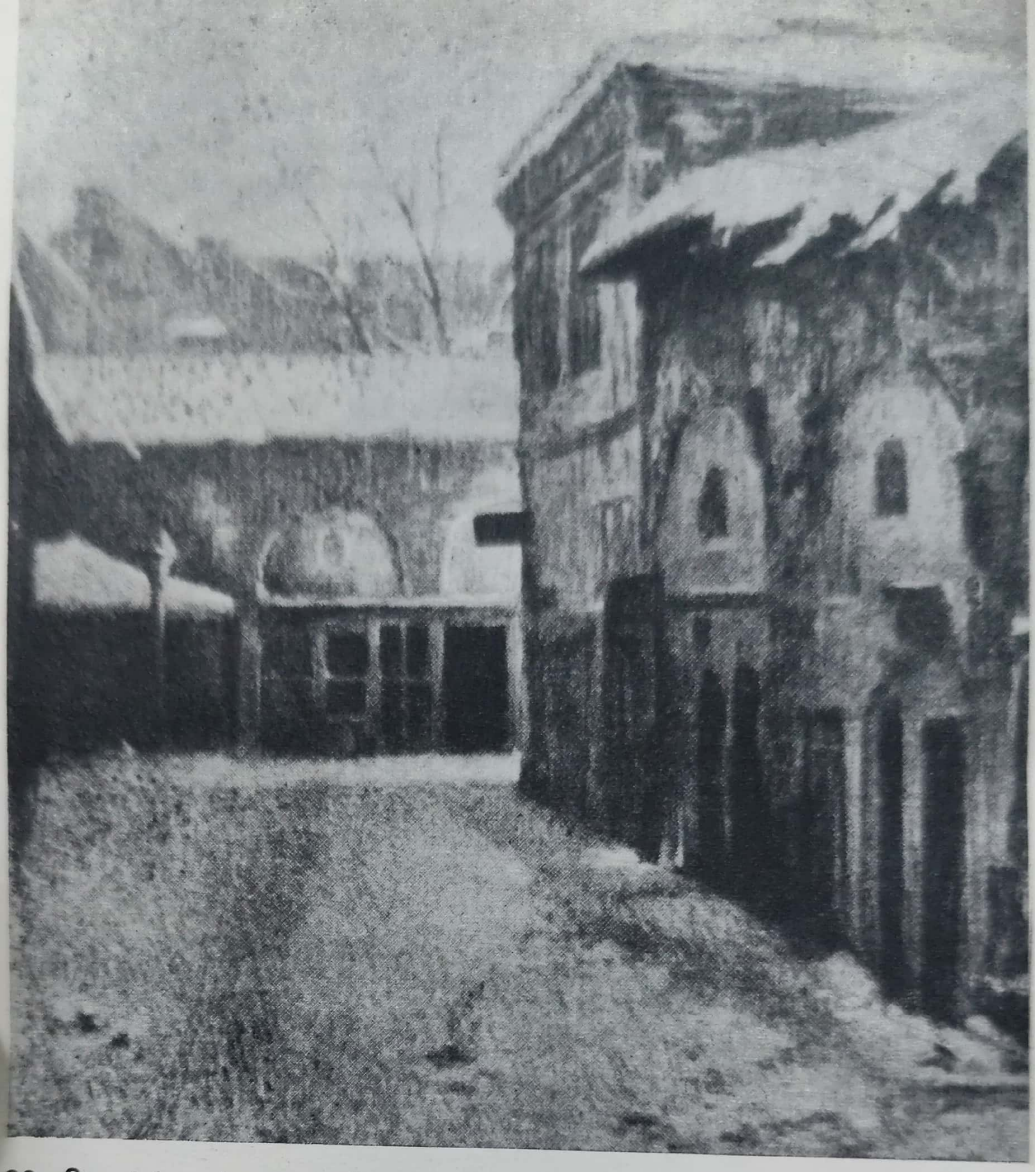


78. T. Todorov. *Mama mea.* 1910. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



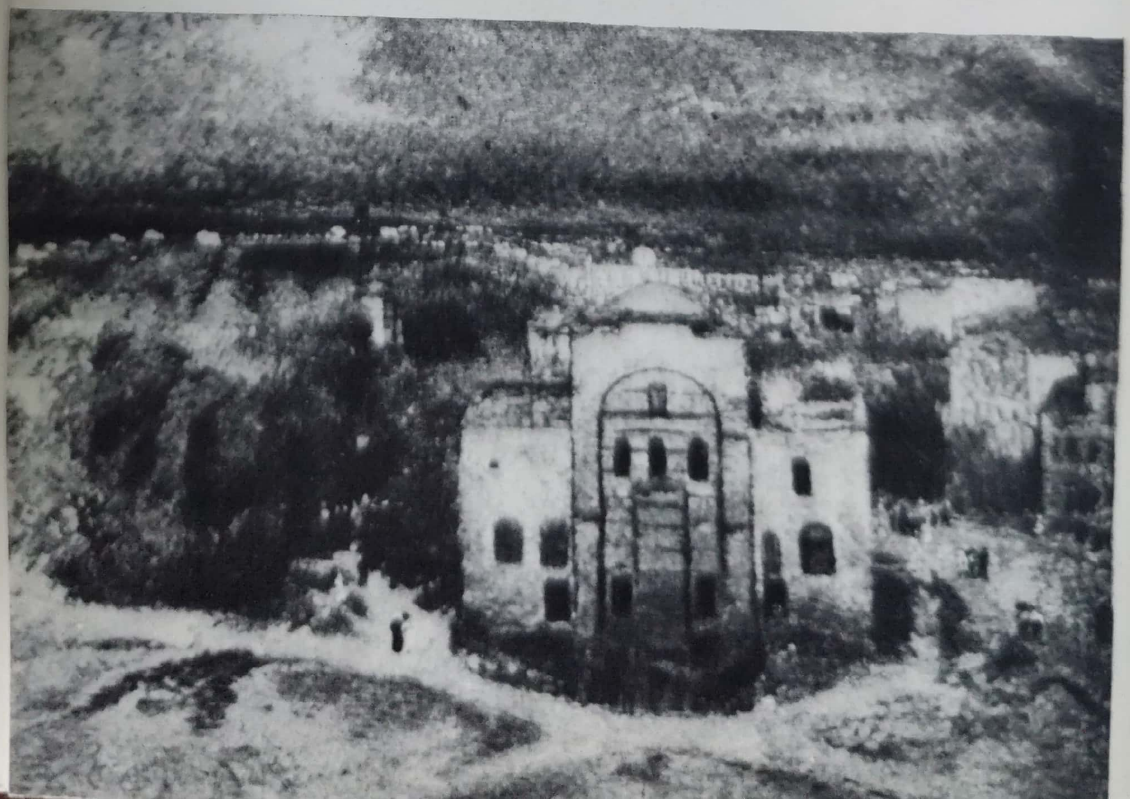
79. T. Teodorov. *Portretul lui Boian Penev.* 1919. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner



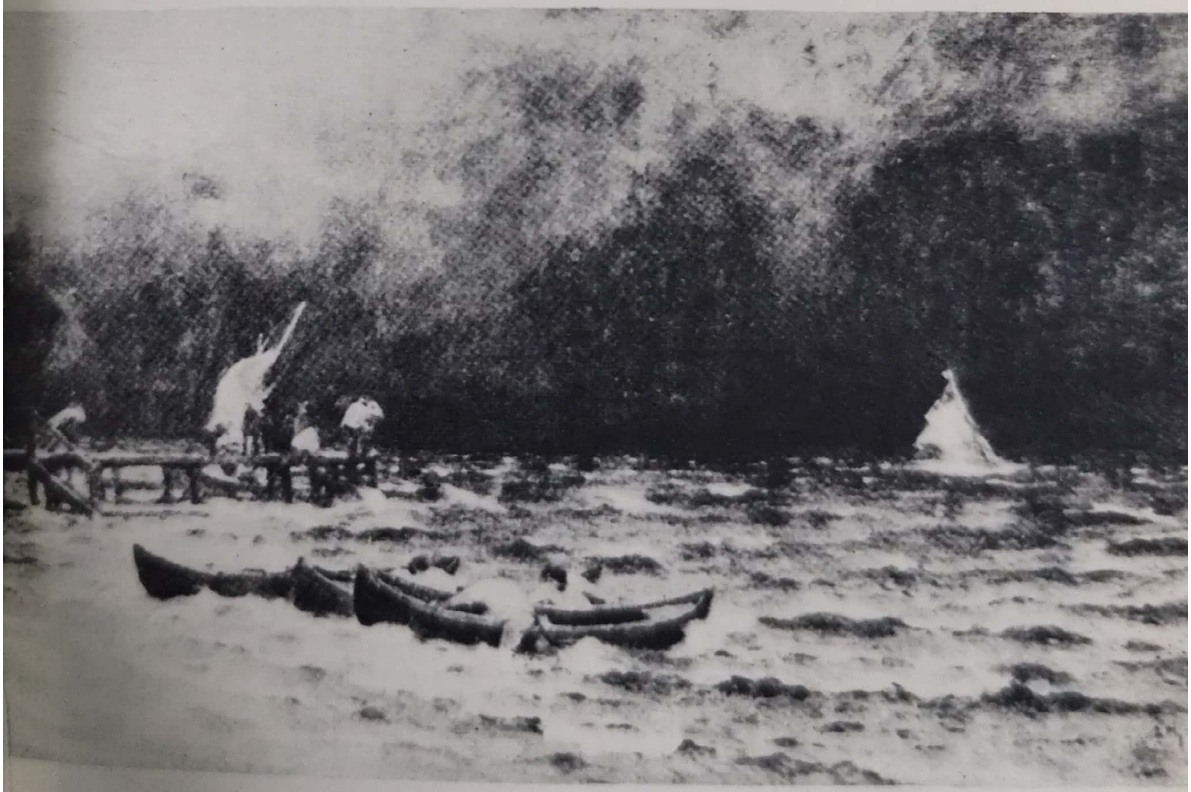
80. Stanislav Ivanov. *Strada Zlatarski.* 1907. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

81. N. Petrov. *Biserica Sf. Sofia.* 1909. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



Scanned with OKEN Scanner

82. A. Mihov. *Peisaj de lîngă Silistra.* Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



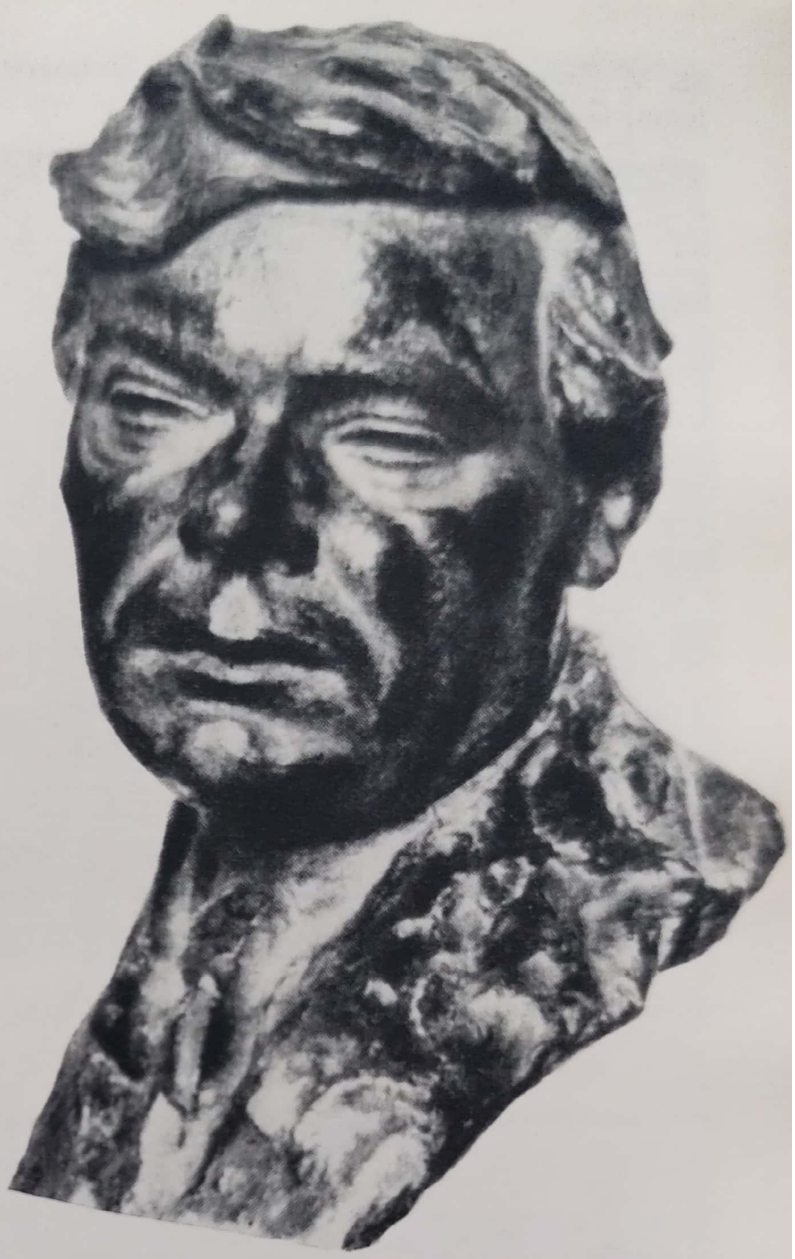
83. A. Mutafov. *Se apropie furtuna.* 1939. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

84. N. Marinov. *Portret de fată.* Acuarelă.

85. E. Karamihailova. *Sora mea.* 1910. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner



86. A. Nikolov. *Portretul scriitorului A. Balabanov.* 1920. Bronz. Galeria națională. Sofia.

87. Ivan Lazarov. *Țărănci conversînd.* 1920. Piatră artificială. Galeria națională. Sofia.

88. V. Zahariev. *Piață veche din Samokov.* 1936. Gravură pe lemn. Galeria națională. Sofia.

89. Hristo Stancev. *În țarină.* 1937. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

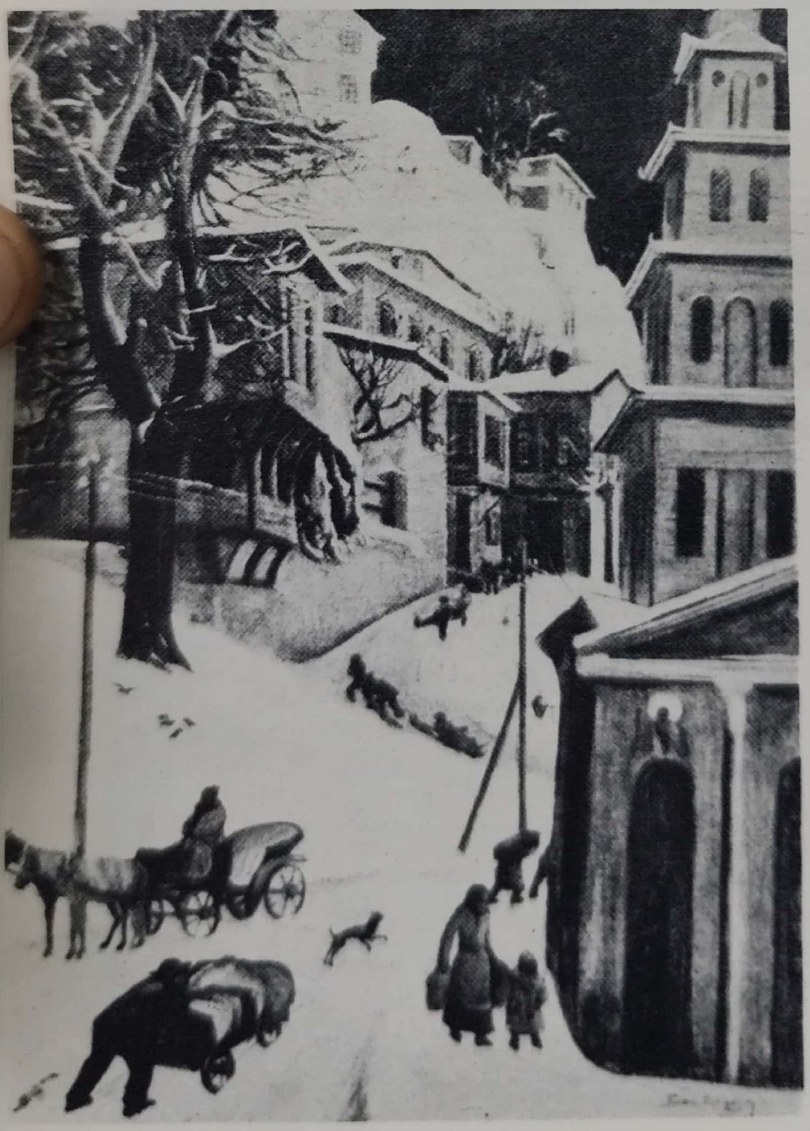
Scanned with OKEN Scanner

90. Ț. Lavrenov. *Vechiul Plovdiv.* 1938. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

91. P. Gheorghiev. *Moartea unui țăran.* 1926. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

92. Ivan Milev. *Madonă-țărancă.* 1925. Acuarelă. Galeria națională. Sofia.



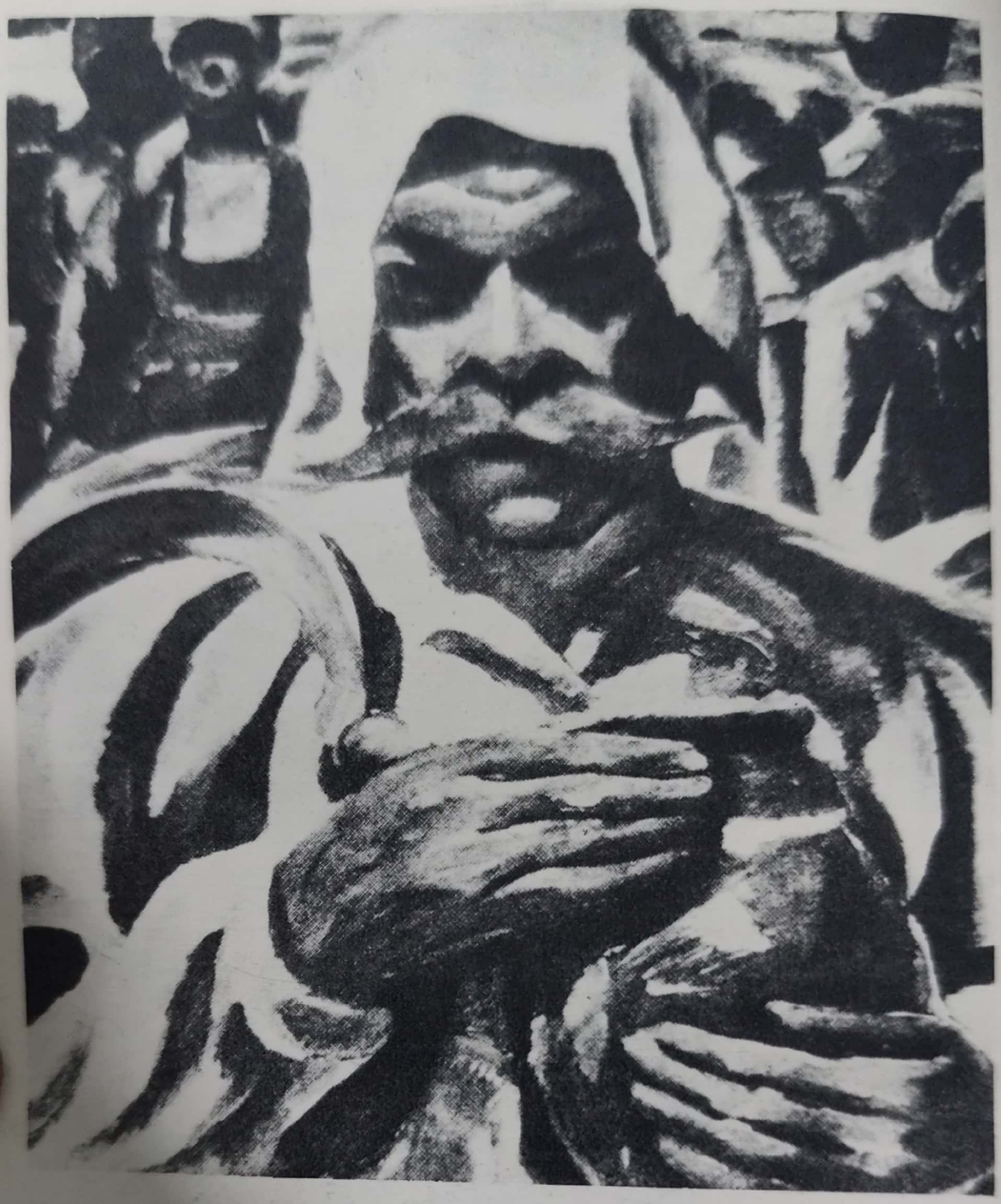
93. Z. Boiadjiev. *Iarnă la Plovdiv.* 1939. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

94. V. Stoilov. *Tînără femeie din satul Gherman.* 1937. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

95. Hristo Stancev. *Slujnică.* 1934. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner



96. V. Dimitrov-Maistora. *Secerător.* 1936. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

97. Ivan Funev. *Clasa a III-a.* 1935. Imitație de fontă. Galeria națională. Sofia.

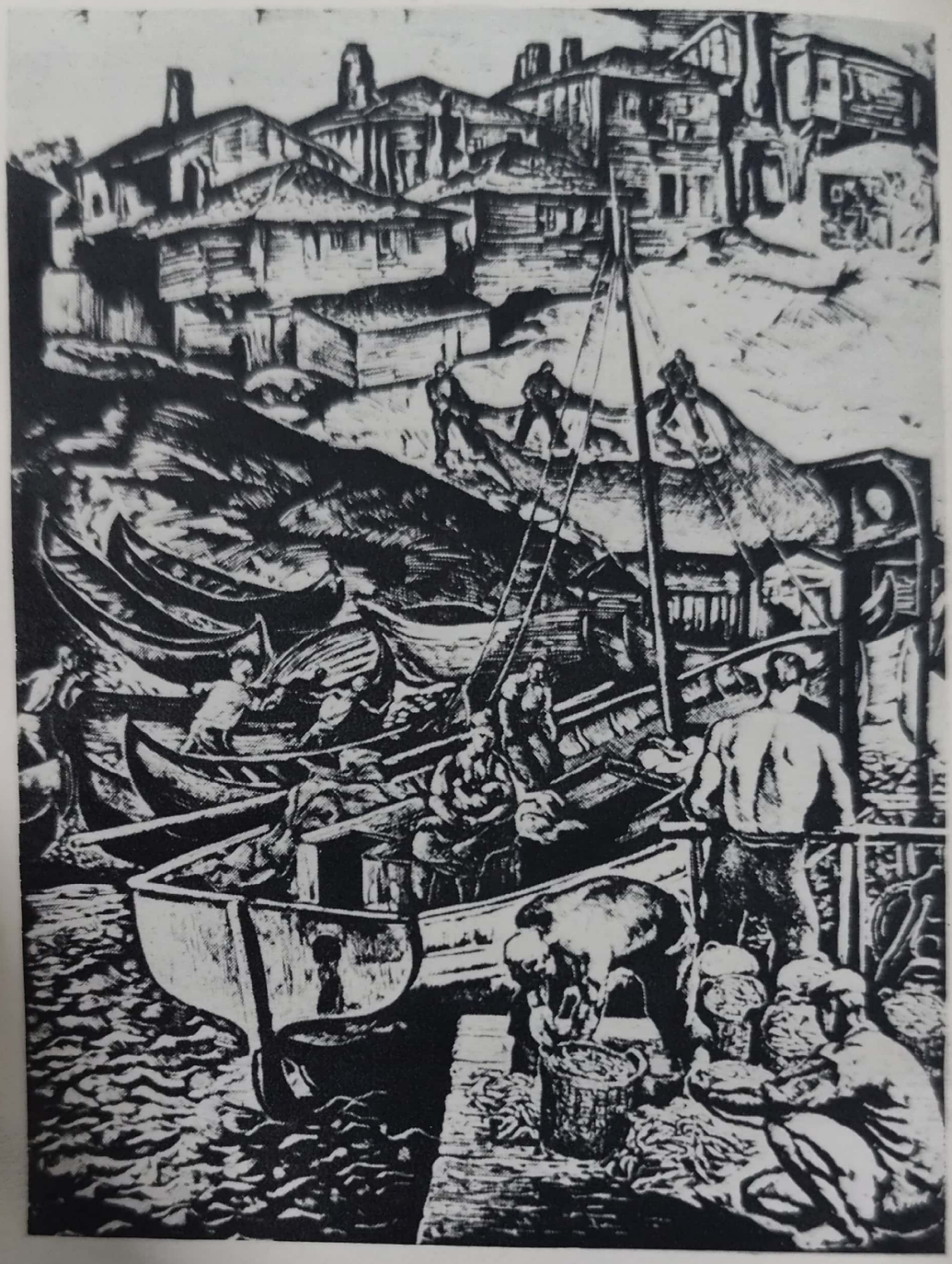
Scanned with OKEN Scanner

98. N. Balkanski. *Familie de muncitori*. 1937. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

99. N. Balkanski. *Familie*. 1936. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

100. Stanislav Venev. *Nunta.* 1933. Ulei pe pînză.

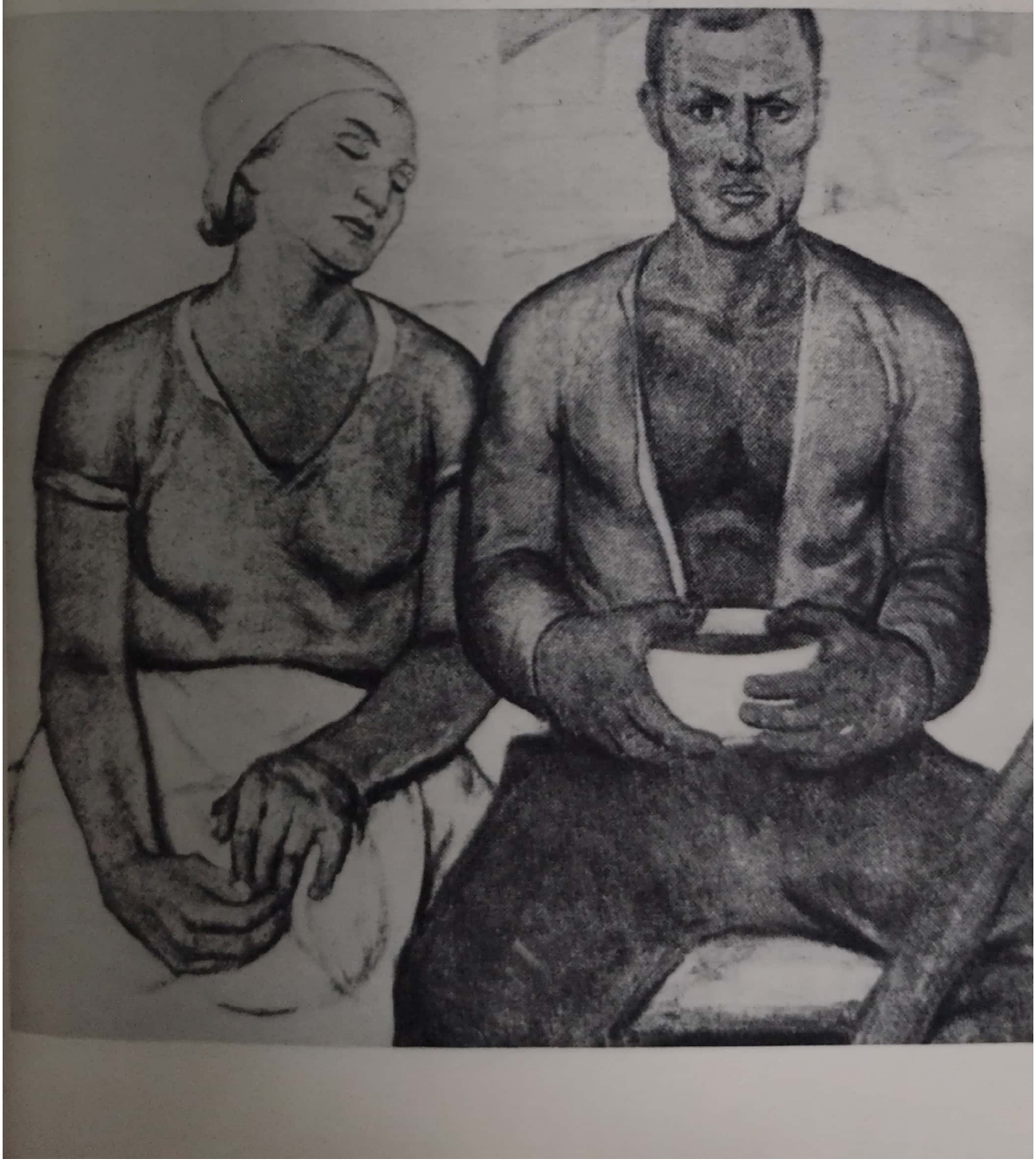
Scanned with OKEN Scanner



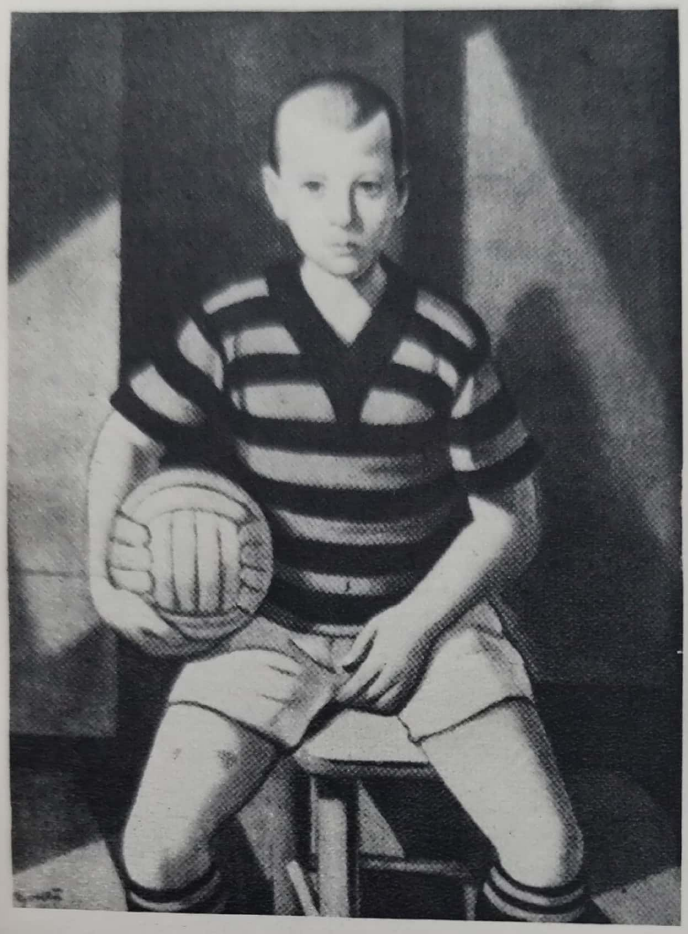
101. V. Staikov. *Pescarii*. 1934. Gravură pe lemn.

Scanned with OKEN Scanner

102. S. Sotirov. *Prinzul.* 1929. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.



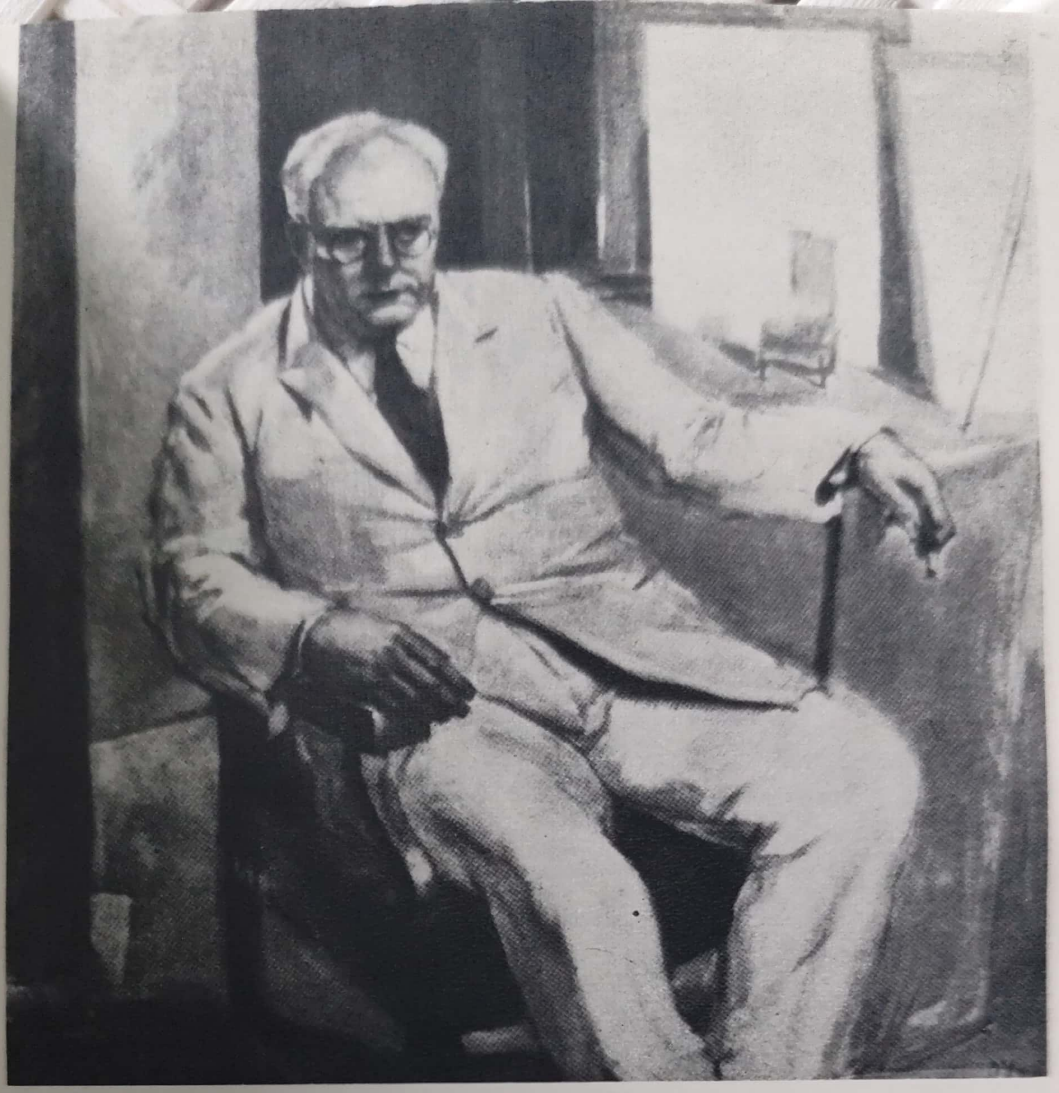
Scanned with OKEN Scanner



103. K. Țonev. *Micul fotbalist.* 1935. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

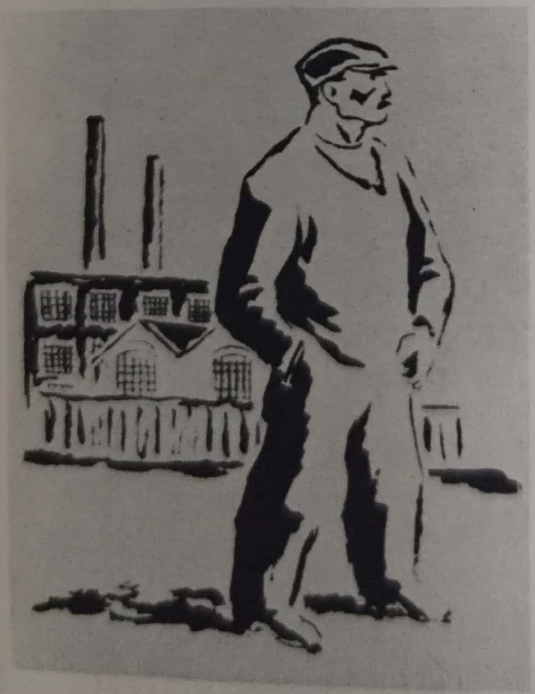
104. K. Țonev. *Portret de fată.* 1928. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner



105. D. Uzunov. *Portretul regizorului N. Massalitinov.* 1931. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

107. Ilia Beșkov. *Stabilirea adevărului* 1936. Hîrtie, creion

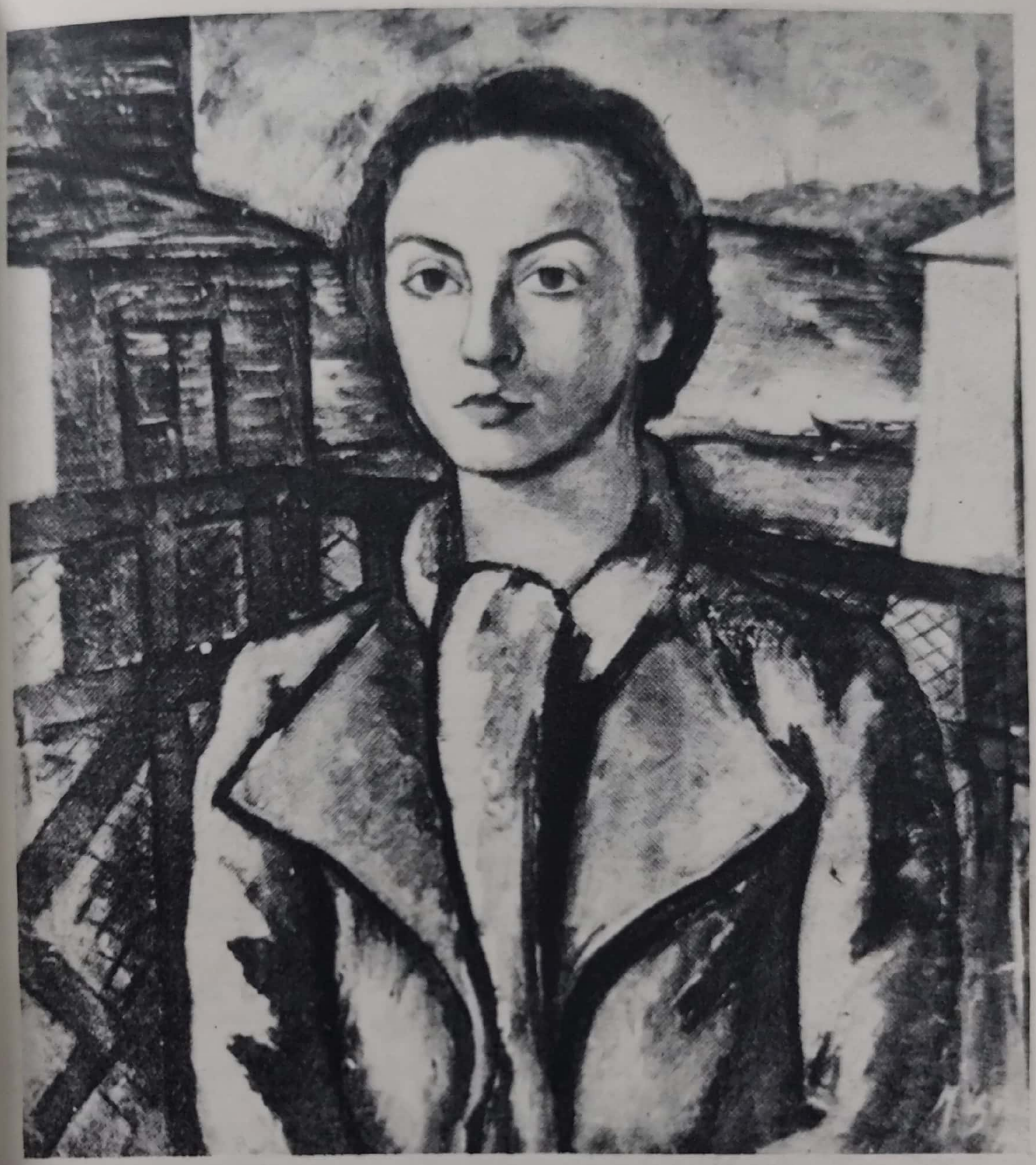


106. A. Jendov. *Grevist.* 1931. Tuș.

Scanned with OKEN Scanner

108. D. Uzunov. *Portretul artistului K. Sarafov în rolul lui Falstaff.* 1932. Ulei pe pînză. Galeria națională. Sofia.

Scanned with OKEN Scanner



109. M. Țonceva. *Autoportret*. 1936. Ulei pe pînză.

Scanned with OKEN Scanner

110. Ilia Petrov. *Pe cîmpul de luptă*. 1939. Gravură pe metal.

111. Ilia Petrov. *Șomeri*. 1938. Litografie.

Scanned with OKEN Scanner

naționale. Prin aceasta ne și explicăm permanenta preocupare pentru studiul expresivității unor tipuri naționale, al reprezentanților caracteristici pentru cele mai diverse tipuri sociale sau pentru acelea diferențiate după vîrstă, așa cum rezultă din crochiurile, schițele și studiile portretistice ale artistului. Dealtfel, portretele lui Pavlovici au ceva comun, în privința viziunii și tratării, cu imaginile create de Dospevski : celor mai valoroase pînze aparținînd acestor doi artiști le este propriu acel înalt patos civic pe care ei îl identificau în existența oamenilor epocii lor.

Spre deosebire de alți pictori bulgari din acea vreme, Pavlovici a realizat și un mare număr de desene pregătitoare și schițe (ilust. 60). De remarcat este că în aceste desene și schițe tocmai sugerarea de către artist a virtuților observării directe și vii dobîndea de fiecare dată alte valori și structuri, mult mai limpezi și mai convingătoare decît în portretele în formă definitivă și făcute la comandă.

Executînd studii pentru portret, Pavlovici căuta să scoată în relief, în fiecare din ele, un aspect particular, subsumîndu-le apoi pe toate unității de expresie a portretului însuși. Acesta a fost și elementul care a făcut din portretele sale lucrări de o deosebită pregnanță și pline de interes ca modalitate de exprimare. Înfățișînd chipuri de oameni aparținînd unui anumit grup social, artistul nu se rezumă doar la înregistrarea semnelor exterioare ale apartenenței lor sociale. El se străduiește în acest sens să analizeze caractere umane, să pună în evidență trăsăturile lor individuale, să pătrundă în felul lor de a gîndi, să afle sentimentele eroilor săi, universul lor spiritual. Înclinația către meditație, concentrarea de sine și sobrietatea sînt însușiri care caracterizează efigiile expresive ale multora din portretele pictorului. Așa sînt de pildă *Autoportretul* său și *Portret de bărbat*. Tablourile istorice create de el pe teme din istoria națională sînt cu mult sub nivelul cali-

naţionale. Prin aceasta ne şi explicăm permanenta preocupare pentru studiul expresivităţii unor tipuri naţionale, al reprezentanţilor caracteristici pentru cele mai diverse tipuri sociale sau pentru acelea diferenţiate după vîrstă, aşa cum rezultă din crochiurile, schiţele şi studiile portretistice ale artistului. Dealtfel, portretele lui Pavlovici au ceva comun, în privinţa viziunii şi tratării, cu imaginile create de Dospevski : celor mai valoroase pînze aparţinînd acestor doi artişti le este propriu acel înalt patos civic pe care ei îl identificau în existenţa oamenilor epocii lor.

Spre deosebire de alţi pictori bulgari din acea vreme, Pavlovici a realizat şi un mare număr de desene pregătitoare şi schiţe (ilust. 60). De remarcat este că în aceste desene şi schiţe tocmai sugerarea de către artist a virtuţilor observării directe şi vii dobîndea de fiecare dată alte valori şi structuri, mult mai limpezi şi mai convingătoare decît în portretele în formă definitivă şi făcute la comandă.

Executînd studii pentru portret, Pavlovici căuta să scoată în relief, în fiecare din ele, un aspect particular, subsumîndu-le apoi pe toate unităţii de expresie a portretului însuşi. Acesta a fost şi elementul care a făcut din portretele sale lucrări de o deosebită pregnanţă şi pline de interes ca modalitate de exprimare. Înfăţişînd chipuri de oameni aparţinînd unui anumit grup social, artistul nu se rezumă doar la înregistrarea semnelor exterioare ale apartenenţei lor sociale. El se străduieşte în acest sens să analizeze caractere umane, să pună în evidenţă trăsăturile lor individuale, să pătrundă în felul lor de a gîndi, să afle sentimentele eroilor săi, universul lor spiritual. Înclinaţia către meditaţie, concentrarea de sine şi sobrietatea sînt însuşiri care caracterizează efigiile expresive ale multora din portretele pictorului. Aşa sînt de pildă *Autoportretul* său şi *Portret de bărbat*. Tablourile istorice create de el pe teme din istoria naţională sînt cu mult sub nivelul cali-

Scanned with OKEN Scanner

tativ al portretelor, atît sub raportul profunzimii interpretării, cît și sub cel al formei artistice propriu-zise.

Tematica istorică a fost abordată de Pavlovici în dorința de a reînvia în memoria poporului trecutul eroic al neamului și, prin aceasta, de a-l însufleți în lupta sa nobilă și dreaptă. În corespondența pe care a purtat-o cu unii dintre prietenii săi, artistul nu o dată a afirmat că visează să înfăptuiască „istoria Bulgariei în tablouri", unde fiecare eveniment istoric mai important va fi întrupat prin intermediul hainei sărbătorești picturale a imaginilor. Dar Pavlovici era încă departe de înțelegerea istoriei ca un proces evolutiv în profundă prefacere, precum și de reprezentarea unei reale imagini despre masele populare ca forță hotărîtoare în progresul social. El a privit trecutul în spiritul romantismului —, în trecut a găsit frumusețea armonioasă a unor caractere, tumultul unor pasiuni de excepție, strălucitoare culori, încercînd să-l opună astfel contemporaneității. Așa putem înțelege interesul primordial al artistului pentru abordarea subiectelor cu bogat conținut dramatic, pline de patos, a marilor personalități istorice și a faptelor de vitejie ale acestora. Trebuie spus că în postura unei asemenea aprecieri a demersului istoric, Pavlovici nu a fost un caz singular. Atitudini similare în ceea ce privește tratarea subiectelor istorice se puteau întîlni, în vremea lui, și în literatură și în teatrul bulgăresc.

Printre tablourile istorice, multe dealtfel, în care Pavlovici glorifică înfăptuirile țarilor bulgari din trecut — Asparuh, Krum, Boris și Simeon — ale cărturarilor Kirill și Metodiu, ale altor personalități istorice sau eroi legendari, un loc aparte ocupă seria de tablouri legate de figura principesei Raina. Povestirea în care este descrisă viața acesteia, aparținînd scriitorului rus Veltman, i-a servit lui Pavlovici drept izvor de inspirație în alegerea unor subiecte pentru multe din pînzele sale.

Scanned with OKEN Scanner

Mai reușite în această serie de tablouri sînt cele în care Pavlovici pornește de la propriile sale observații asupra interpretării unor stări concrete sufletești ale omului. Din categoria unor astfel de creații face parte și pînza intitulată *Principesa Raina în peșteră* (1860). Tabloul este dominat de atmosfera unei adînci și melancolice meditații, a unei triste calme. În acest artificiu psihologic sînt cuprinse și principesa Raina și prietena ei, Neda, și cei doi bătrîni cu părul cărunt — Obren și Boian — care îi citesc tinerei principese dintr-o carte cu pagini îngălbenite. Principesa Raina nu îi ascultă pe bătrîni. Plecîndu-și melancolic privirea, ea pare a fi cufundată în propriile-i gînduri. Ușoara atingere a umărului ei de către degetele Nedei nu reușește să destrame această stare de adîncă concentrare. Artistul are o comportare tandră față de aceste două femei, în sensul că subliniază expresia armonioasă și ritmul lin al mișcărilor acestora, frumusețea faldurilor în cădere ale îmbrăcămintei, reliefîndu-le desenul siluetelor lor zvelte. Elocvența sculpturală a formelor, caracteristică pentru cele mai valoroase creații ale lui Pavlovici, este prezentă și în acest tablou. Pînza este pictată într-o sobră gamă coloristică în care domină tonurile de roșu-închis și de maron-închis. Potolita și profunda sonoritate cromatică se acordă perfect cu dispoziția generală a tabloului. Doar amestecul unor pete de culoare de verde intens și de roșu aprins din îmbrăcămintea Nedei tulbură puțin armonia desăvîrșită a întregului ansamblu.

Se știe prea bine că Pavlovici și-a considerat propriile sale tablouri istorice drept un mijloc menit să contribuie la educația patriotică a poporului. E firesc deci că el a tins să le facă cunoscute unor mase cît mai largi de oameni și în acest scop a apelat la tehnica litografiei. Litografiile sale s-au bucurat de o mare popularitate și au avut un rol pozitiv în acest sens. Totuși, nivelul de popularitate atins de aceste

Scanned with OKEN Scanner

litografii după tablourile istorice ale lui Pavlovici nu întotdeauna poate sluji drept o dovadă a înaltelor virtuți artistice dobîndite de acestea din urmă. Pictura pe temă istorică a lui Pavlovici în repetate rînduri a fost supusă focului criticii de către contemporanii săi. Această critică nu era, dealtfel, singulară în pozițiile ei inițiale. Alături de grosolane atacuri din partea unor grupuri conservatoare ale societății care nu priveau cu ochi buni creația lui Pavlovici, pentru atașamentul ei necondiționat la principiile realismului, artistului i-au fost aduse critici și din rîndurile înaintate ale opiniei publice reprezentată prin cunoscutul scriitor L. Karavelov, pictorul-critic de artă V. Popovici și alții. Recunoscînd în Pavlovici un artist mare și talentat, acești oameni de artă nu se declarau în același timp de acord nici cu maniera personală în care erau tratate evenimentele istorice, nici cu însăși forma de întruchipare a acestora. Autorii primelor articole critice de specialitate în domeniul artei apărute în Bulgaria nu numai că aveau cunoștință despre vederile estetice ale lui Belinski, Cernîșevski și Dobroliubov, dar le și împărtășeau în mare parte. Scrierile criticilor de artă bulgari au fost însuflețite în acest sens de același patos al luptei pentru realism, pentru opțiunea unei arte care să reflecte în mod veridic realitatea concretă. Contemporanii lui Pavlovici în mod legitim au atras atenția nu numai asupra carențelor de ordin conceptional și artistic din tablourile sale istorice, dar au arătat și cauzele apariției acestora.

Popovici a făcut astfel o analiză detaliată a pînzelor cu temă istorică ale lui N. Pavlovici și anume ale acelora executate în decursul deceniului șapte și intitulate : *Asparuh în momentul traversării Dunării* (ilust. 64) și *Krum cu capul lui Nichifor*. Neajunsul lor fundamental este văzut de Popovici în caracterul neconvingător al interpretării figurilor și expresiilor,

Scanned with OKEN Scanner

în predominarea în tablou a unor idei conceptuale abstracte în detrimentul adevărului viu. Principala cauză a acestor stări de lucruri, după părerea criticului, ar sta în eforturile insuficiente de studiere a vieții, a diversității ei concrete. El precizează, mai departe, că pentru a realiza un tablou istoric este necesar, în primul rînd, să se aleagă subiectul adecvat în stare să sintetizeze elementele de bază ale evenimentelor din trecut, în al doilea rînd, tot timpul să se lucreze după natură : să se facă studii și schițe de fizionomii de oameni, de animale, de natură propriu-zisă. Numai în baza unor cunoștințe și observații personale acumulate în timp se poate începe pictarea unei pînze cu temă istorică. „Metoda unei astfel de abordări — notează Popovici — este imperios necesară fiecărui artist, întrucît adevărul este frumos așa cum este, fără nici un fel de înfloriturі“ [22]. Această observație a lui Popovici este îndreptată mai cu seamă împotriva excesului de teatralizare, împotriva retoricii, a recuzitei fastuoase existente, care substituiau de cele mai multe ori în tablourile istorice ale lui Pavlovici patosul poetic, contingențele vii ale adevărului vieții. Popovici era de părere că pentru a putea crea o operă de artă trebuie să ai înainte de toate o înțelegere limpede a temei, o atitudine critică față de tot ceea ce întreprinzi, precum și priceperea de a întrupa ideile tale în imagini concrete. „Poporul nostru — continuă în același loc Popovici — în momentul de față este avid de tot ceea ce ar putea să-i susțină moralul propriului său patriotism, de tot ceea ce ar putea să-i satisfacă setea de frumos, și atunci va accepta cu plăcere tot ceea ce i s-ar oferi în această privință.“

Articolele critice, publicate fără semnătură în revista „Știința“ după anul 1875 (e posibil ca ele să fi aparținut lui L. Karavelov, el fiind autorul celor mai multe articole apărute în „Știința“), pun în discuție probleme cu un con-

ţinut analog. Autorul acestora subliniază următoarea idee : „Noi vrem să-l vedem pe om aşa cum este el în realitate, adică dacă pictorul doreşte să-şi reprezinte viclenia, şiretenia, durerea, bucuria şi alte asemenea lucruri, atunci ele ar trebui să corespundă realităţii şi să nu se abată de la normele firești..." [23].

În acest articol, întocmai ca şi în însemnările critice ale lui Popovici, problemele privind locul pe care ar trebui să-l ocupe realismul în artă sînt examinate în legătură cu înseşi cerinţele vieţii şi cu interesele imediate ale poporului bulgar.

Aceste note critice la adresa tablourilor lui Pavlovici din partea unor reprezentanţi de frunte ai opiniei publice bulgare are sub multe aspecte o deosebită importanţă. Ele demonstrează faptul că pe arena vieţii culturale a ţării interveniseră noi forţe sociale. Arta bulgară cunoştea în acest sens un salt, plasîndu-se pe o nouă treaptă, superioară, de înţelegere şi reflectare veridică a realităţii [24].

Totuşi, nu trebuie subapreciate realizările lui Pavlovici, contribuţia acestuia la eforturile de emancipare şi dezvoltare a artei bulgare. În primul rînd el a dat un imbold considerabil mersului înainte, dincolo de stereotipia canoanelor, al picturii portretistice. Prin Pavlovici arta bulgară începe să investigheze în profunzime lumea interioară a individului, luînd astfel cunoştinţă de bogăţia şi complexitatea acestei lumi. Împreună cu Dospevski, contemporanul său, Pavlovici a dat viaţă unei galerii de chipuri ale reprezentanţilor intelectualităţii autohtone : între care primii oameni de ştiinţă, militanţi politici, luptători bulgari pe tărîmul emancipării naţionale. Aceste chipuri apar în faţa noastră învăluite de aureola eroică a unei epoci. În aceasta constă valoarea lor inestimabilă. În aceasta constă marele şi indiscutabilul merit al artistului. Calităţile de seamă ale lui Pavlovici s-au vădit îndeosebi în diapazonul

deosebit de larg al preocupărilor sale artistice, iar acest lucru, la rîndul său, a avut ca rezultat o cuprindere cît mai variată de teme și genuri în cadrul creației pictorului. Pavlovici s-a impus ca unul din primii pictori bulgari ale căror preferințe s-au îndreptat înspre laturile diurne ale vieții oamenilor. Printre alte documente păstrate în arhiva acestuia există și o serie de schițe-crochiuri în care sînt consemnate condițiile de trai ale păturii țărănești bulgare. Unul din aceste desene timpurii înfățișează o solemnă serbare populară intitulată *Grozdober* — o procesiune tradițională anuală ce are loc după culesul strugurilor.

În creațiile lui Pavlovici, elevația conținutului de idei și procedeele picturale de transpunere a acestui conținut atestă, dealtfel, existența unei strînse legături între acesta și factorii sociali ai dezvoltării societății bulgare din deceniile șase și șapte, ceea ce a dus la o oarecare restrîngere a sferei de înțelegere și abordare a realului — restrîngere evidentă în cazul picturii istorice. Însă, nu mai puțin trebuie menționat faptul că artistul s-a numărat printre întemeietorii acestui gen de pictură în Bulgaria. Anume Pavlovici este cel care în artă a formulat în termeni concreți problema privind evocarea trecutului patriei, lucru care a exercitat o considerabilă influență asupra creșterii nivelului de conștiință națională a maselor populare. În aceasta constă ni se pare aspectul progresist al eforturilor creatoare ale lui Pavlovici ca pictor istoric.

Manifestarea unui viu interes pentru întruchiparea omului, a vieții sale de zi cu zi, a frumuseții naturii patriei, tot mai ferm începe să se contureze în arta plastică bulgară. Una din particularitățile stadiului evoluției acestei țări îl constituie faptul că în perioada deceniilor șase și șapte, în literatură, muzică, teatru, pictură, într-un cuvînt în toate domeniile vieții artistice, un imens rol a putut să-l joace crea-

Scanned with OKEN Scanner

ţia artistică artizanală. Alături de primii artişti profesionişti, ce îşi definitivaseră studiile peste hotare, îşi desfăşurau activitatea sute şi sute de autodidacţi. În muzeele Bulgariei pot fi întîlnite serii de opere ale acestor creatori rămaşi necunoscuţi, cel mai adesea lucrate într-o formă naivă, dar care, cu un pătrunzător spirit de observaţie, au reuşit să oglindească unele momente esenţiale din viaţa poporului, şi să configureze expresive tipuri sociale. Din rîndurile unor talentaţi meşteri-autodidacţi au ieşit şi cunoscuţii pictori G. Danciov şi V. Popovici.

G. Danciov (1856—1908), avînd strînse legături, datorită vederilor sale politice, cu revoluţionarul bulgar V. Levski, a luat parte activă la organizarea mişcării naţionale de eliberare, iar acest lucru nu putea să nu-şi pună amprenta asupra evoluţiei creaţiei sale [25].

Începînd ca ucenic pe lîngă un pictor de icoane, Danciov a pictat ulterior portrete realiste, iar în 1867 a creat o serie de desene după costume populare bulgare şi cîteva schiţe (astăzi pierdute) cu scene înfăţişînd viaţa la ţară pentru expoziţia etnografică ce urma să se deschidă la Moscova. Despre unele virtuţi cu privire la caracterul interpretării şi conţinutul acestora luăm cunoştinţă din însemnările ce ni s-au păstrat în arhivele lui N. Herov, care i-a comandat lui Danciov aceste desene. Furtunoasă, plină de necazuri şi lipsuri, viaţa lui Danciov, cel care se înrolase în rîndurile celor ce pregăteau revoluţia, permanentele peregrinări împreună cu Levski şi detenţiunile în închisori nu i-au oferit prea mult posibilitatea să se ocupe în mod sistematic de însuşirea măiestriei desenului. Cele mai reuşite portrete ale lui Danciov sînt interesante prin înflăcăratul spirit revoluţionar ce le animă. În privinţa calităţilor lor artistice, ele se apropie de lucrările altor artişti bulgari din epoca Renaşterii. În deceniul al nouălea, Danciov a pictat o serie de portrete, între care *Autoportret*

(ilustr. 63), *Portret de bătrîn*, *Portretul lui V. Levski*, care, pe drept cuvînt, pot fi denumite ca portrete de eroi naţionali ai Bulgariei. Ele te cuceresc deopotrivă prin comunicarea unei reale însufleţiri interioare şi prin sinceritate.

În mod deosebit trebuie evidenţiate portretele sale de ţărani. Odată cu pictura, Danciov a fost atras şi de tehnica litografiei, însă, litografiile sale, create după 1877, ca *Bulgaria liberă*, *Propovăduirea lui Kirill şi Metodiu*, au un timbru nu de profunzimea şi importanţa portretelor realizate de el.

Una din figurile interesante ale epocii Renaşterii bulgare este V. Popovici (1832—1897), despre care am mai vorbit în legătură cu critica făcută de acesta la adresa tablourilor istorice ale lui N. Pavlovici. El şi-a terminat studiile la Universitatea din Moscova, avînd bogate cunoştinţe în domeniile literaturii şi criticii de artă ruse.

Constanta cercetare a naturii i-a permis pictorului autodidact Popovici să devină un artist cu o bună pregătire profesională. Cu deosebire merită a fi remarcate în acest sens schiţele sale, ca de exemplu *La margine de sat*, *Lîngă vatră* şi *La fîntînă*; pentru prima dată în arta bulgară ţăranul este prezentat aici în cadrul său natural.

În acuarela intitulată *La margine de sat* este surprinsă o scenă dintre cele mai obişnuite, consemnată simplu, fără mari pretenţii: pe fondul unui peisaj sătesc, abia schiţat, discută un grup de ţărani. Scena include, totuşi, o asemenea înţelegere a universului omului de rînd — truditor al pămîntului, încît o putem socoti drept un model premergător pentru pînzele înfăţişînd scene cu ţărani ale lui Mîrkvicika, Mitov, Veşin şi ale altor pictori din următoarea generaţie. Încadraţi în peisaj, ţăranii săi sînt în acest sens chipuri ale unor oameni pe care artistul i-a văzut în mod real: de exemplu, figura păstorului desculţ odihnin-

du-se la umbra unui copac, sau țăranca mergînd la fîntînă, precum și alte asemenea personaje.

În creația lui Popovici un loc aparte îl ocupă *Autoportretul* său executat în grafică. Privirea fixă de sub sprîncenele stufoase creează impresia unei chinuitoare reflecții. Din acest punct de vedere, autoportretul său pare a se singulariza de restul creației plină de o viguroasă vitalitate a artistului.

Printre pictorii care și-au definitivat învățătura peste hotare se numără și Dimităr Dobrovici (1816—1905) [26]. Cea mai mare parte a vieții sale și-a petrecut-o în Grecia și Italia. Dobrovici s-a întors în țară abia în anul 1893, la vîrsta înaintată de 77 de ani, uitîndu-și aproape limba maternă, însă avînd încă destule resurse creatoare și energie.

În pofida faptului că vreme îndelungată artistul trăise și lucrase departe de patrie, el nu a întrerupt legăturile cu țara în care se născuse — Bulgaria : fapt confirmat de toți biografii săi, și chiar de propria-i creație. Acesteia nu-i erau străine elanurile progresiste ale artei din epoca Renașterii naționale, atît sub aspectul particularităților interpretării, cît și sub cel al tematicii. Dobrovici și-a fixat atenția asupra unor figuri de militanți ai Renașterii naționale cum sînt : Hagi Dimităr, Hristo Botev, G. Rakovski și alții. În anii de ucenicie, aflîndu-se la Constantinopol într-o societate de revoluționari bulgari, și apropiindu-se de cei mai de seamă conducători ai Renașterii, Dobrovici și mai tîrziu, la Atena, a continuat să fie un simpatizant al patrioților bulgari. Chiar înrolarea sa în armata lui Garibaldi constituia un fapt pe deplin firesc și obiectiv.

Dobrovici a pictat îndeosebi portrete. Creațiile sale înfățișînd figura unui pescar bătrîn, sau ale unor tinere țărănci italiene, poartă pecetea influenței pe care a exercitat-o asupra lui arta contemporană italiană [27]. Îndeosebi se detașează între pînzele cunoscute ale pictorului

Autoportretul său, realizat în stilul celor mai valoroase tradiții ale picturii europene din secolul al XIX-lea. Pictat cu un suflu larg, vădind mult meșteșug, cu subtile gradații de clar-obscur, cu energice contururi modelatoare ale formelor, *Autoportretul* ne dezvăluie un desenator talentat și un remarcabil colorist. Însuși caracterul expresiv al imaginii, sublinierea unei tensiuni elementare creatoare înrudesc *Autoportretul* lui Dobrovici cu cele mai realiste portrete ale lui Pavlovici, Dospevski și Țokev.

De mișcarea națională bulgară de eliberare este legată și creația lui Heinrich Dembițki (1830—1906), un pictor polonez emigrant, acesta fiind considerat ca „întemeietorul caricaturii politice bulgare“ [28]. Dembițki, care a colaborat cu Hristo Botev la editarea lucrărilor acestuia : *Toba* și *Deșteptătorul*, a dat la iveală o serie de litografii înfățișînd aspecte ale unor evenimente istorice (ilust. 65), episoade ale mișcării revoluției bulgare (*A doua bătălie a insurgenților sub comanda lui Hagi Dimitär și Ștefan Caragea în anul 1859, Sinuciderea lui Anghel Kîncev*). Lucrările sale se deosebesc prin veridicitatea exprimării ca și prin indiscutabile virtuți ale măiestriei grafice.

Vizibila ascensiune a tendințelor realiste din arta bulgară a secolului al XIX-lea a accelerat procesul unei esențiale cotituri, prin înlocuirea vechiului sistem auster de norme și gîndire artistică cu altul nou, destrămînd acele învechite forme și canoane, pentru a lăsa, în schimb, locul manifestărilor virtuale ale artei laice. Cadrul de trecere de la pictura de icoane la mijloacele picturii laice punea însă și problema însușirii unei noi tehnici — în Bulgaria începînd astfel să ia amploare pictura pe bază de ulei. De la identitatea scolastică a unui convenționalism pur al planurilor cromatice cu care a operat secole întregi arta religioasă, artiștii optau tot mai mult pentru pictura tonală, în mod treptat desprinzîndu-se de închistarea statică în tratarea compozițiilor, asimilînd tot-

odată mijloace de consemnare a sugestiilor mediului ambiant atmosferic înconjurător și ale spațiului.

Ansamblul de noi mijloace laice ale artei necesita în același timp și asimilarea de noi modalități de exprimare. Pe acest teren își făcuse apariția portretul de șevalet, cultivat de Zahari Zograf, Stanislav Dospevski, Nicolai Pavlovici, Hristo Țokev și de alți pictori. Astfel, pictura portretistică bulgară, avînd la origine excelente tradiții în acest gen, traversează acum momentul unui nou reviriment, trăiește o a doua renaștere. Tabloul portretistic se îmbogățește cu noi trăsături. În epoca Renașterii este creat, în forma lui definitivă, portretul de șevalet laic, capabil să înglobeze o complicată latură psihologică umană. Sînt abandonate tot mai mult procedeele convenționale, își fac loc noțiuni ca spațiu, clarobscur, adîncime volumetrică. Toate acestea sînt, de fapt, subordonate unui singur scop — acela de a configura imaginea omului viu, individualitatea lui caracteristică. Aceste noi principii estetice cu un pregnant conținut social, strîns legate de starea existentă revoluționară din epoca Renașterii, au lăsat propria lor amprentă asupra întregii culturi artistice bulgare din acea epocă furtunoasă dominată de aspecte cu totul ieșite din comun privind căile dezvoltării ei. Arta Renașterii bulgare a tins spre un dialog constant cu oamenii din jur, fiindu-i străin spiritul pasivității și umilința, avînd în acest sens contacte directe cu lupta revoluționară a poporului bulgar pentru eliberare.

În deceniul șapte mișcarea națională de eliberare capătă un caracter tot mai activ și de masă. Pe teritoriul Bulgariei în toate localitățile sînt create comitete revoluționare, lupta revoluționară culminînd, în anul 1876, cu zilele Răscoalei din aprilie. Această răscoală națională a reprezentat cea mai mare acțiune de masă a poporului bulgar îndreptată împotriva asupritorilor turci, ea cuprinzînd numeroase

Scanned with OKEN Scanner

sate și orașe, principala forță motrice fiind pătura țărănească, meseriașii și intelectualitatea democratică.

Răscoala din aprilie a dovedit eroismul și rezistența tenace a poporului, dar din cauza fărămițării și insuficientei ei pregătiri, precum și din cauza unei slabe conduceri, ea a fost înăbușită cu cruzime de către autoritățile turcești. Cu toate acestea, abnegația, lupta dîrză a patrioților bulgari nu au fost în zadar ; ei au pregătit condițiile eliberării țării care s-a înfăptuit după ce s-a încheiat războiul ruso-româno-turc din anii 1877—1878.

ARTA BULGARĂ LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

PARTEA ÎNTÎI

După cum se știe, războiul ruso-româno-turc s-a terminat cu încununarea victoriei armatelor rusești și românești. În timpul desfășurării războiului, procesul de lichidare a feudalismului otoman s-a încheiat definitiv. În această privință, războiului ruso-româno-turc i-a revenit sarcina de a îndeplini, pentru Bulgaria, rolul revoluției burghezo-democratice. Eroicele fapte de arme ale soldaților și ofițerilor ruși și români, ca și cele ale voluntarilor bulgari au deschis calea eliberării și mult așteptatei suveranități a poporului bulgar. Eliberarea Bulgariei de sub jugul turcesc, formarea statului independent bulgar au constituit în același timp un puternic imbold pentru dezvoltarea culturii autohtone.

„După cinci veacuri de asuprire străină — scria M. Gorki — Bulgaria, în sfîrșit, s-a reîntors la propria sa viață independentă, cu o individualitate vie, pregnantă, plină de resurse creatoare, și foarte repede și-a ocupat un loc demn în familia națiunilor civilizate". [1]

Perioada de după eliberarea țării este marcată prin importante schimbări atît în viața economică și social-politică, cît și în cea culturală a poporului bulgar. Caracterizînd acest moment în care se afla țara în primele decenii ale eliberării, D. Blagoev scria : „După elibe-

Scanned with OKEN Scanner

rare, Bulgaria a devenit o țară în care predominau relațiile de proprietate și de producție mic-burgheze, ceea ce constituie punctul de plecare și condiția necesară pentru a da naștere formelor de producție capitaliste. Mica burghezie și masa țărănească compusă din mici proprietari formează principala clasă socială“ [2].

În țară, sînt lichidate ultimele rămășițe ale feudalismului, are loc o intensivă dezvoltare a relațiilor de producție capitaliste. În ciuda numeroaselor contradicții, a complexității situației politice în care se formează cultura artistică aparținînd acestei noi etape, anii 80—90 ai veacului trecut sînt, totuși, caracterizați prin avîntul înalt al literaturii, al învățămîntului, teatrului, muzicii, tipăriturilor precum și al artelor plastice.

Cele două decenii, cuprinzînd timpul scurs de la războiul ruso-româno-turc, se desfășoară, în acest sens, sub semnul manifestării unor idei progresiste și democratice atît în literatură cît și în artă. Sînt încă proaspete în memorie evenimentele și sînt încă vii tradițiile epocii Renașterii naționale, cea care introdusese în artă — în poezie și pictură — suflul unui luminos eroism, elementele unui romantism sublim și pur. Aceste tradiții coexistă puternic în creația unor scriitori democrați ca I. Vazov, Z. Stoianov, a unor pictori care dau la iveală opere de artă strîns legate de întruchipările aparținînd unui trecut nu atît de îndepărtat.

Arta plastică bulgară de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca și cultura în general, traversează un furtunos proces de emancipare ; ținută pe loc în mișcarea ei evolutivă firească de către asuprirea otomană, ea literalmente recîștigă, nu cu puține eforturi, ceea ce pierduse, încercînd să se afirme pe arena europeană.

Datorită caracterului și stilului său specific, arta din primele decenii de după eliberare se deosebește, așadar, cu mult de arta din epoca

Scanned with OKEN Scanner

precedentă, a Renașterii bulgare. Romantismului de factură eroică și setei de sublim îi iau locul acum sobrietatea, un mod concret de a fixa chipuri și caractere. Dar ceea ce apropie arta din cele două perioade este tocmai prezența unei sincere preocupări pentru înfățișarea omului, pentru viața sa trăită zi de zi. Legătura artei cu lumea din jur capătă forme tot mai diverse. Principala temă de care se simt atrași toți pictorii din vremea respectivă este cea a vieții țăranului bulgar. Ei manifestă un deosebit interes pentru elementele specifice ale vieții de la sat, pentru obiceiurile și ritualurile populare, elogiind stabilitatea formelor de viață patriarhale, frumusețea morală și fizică a oamenilor de la țară, admirînd, totodată, costumele multicolore, obiectele de uz casnic. Laitmotivul multora dintre lucrări îl constituie tocmai acea comunitate de neclintit a țăranului cu pămîntul, cu natura. Om și natură sînt privite de către artiști ca un tot întreg. Un loc însemnat începe să-l ocupe în pictură îndeosebi peisajul — gen aproape necunoscut mai înainte în Bulgaria.

Dar predominarea unui sentiment de compasiune față de principalul personaj al reprezentării — în speță, țăranul — nu a condus, totuși, la revelarea unor aspecte legate de procesul de stratificare socială a păturii țărănești. Dealtfel, o orientare critică în arta bulgară (în mod deosebit în pictură) a apărut ceva mai tîrziu. Cu o desfășurare narativă lentă, cu o amprentă de lirism, pînzele încep, parcă, treptat să capete înfățișări noi, temele reflectă aspecte mai bogate, dezbătînd oarecum din interior unele laturi ale vieții sociale.

Conjunctura ce s-a statornicit în viața culturală a țării imediat după eliberare s-a dovedit a fi destul de complexă, și nu totdeauna favorabilă dezvoltării artei și învățămîntului artistic. Inițiativele, pornite chiar din partea artiștilor înșiși și a oamenilor de cultură (organizarea de expoziții, consemnarea acestora în

Scanned with OKEN Scanner

presă, crearea unei publicații speciale în problemele artei), nu au primit un sprijin serios din partea opiniei publice și a statului [3].

Arta bulgară își datorează neîndoielnic evoluția ei din primii ani de după eliberare spiritului activ cît și abnegației unor militanți pe tărîm social și cultural, unor artiști entuziaști ca : I. Sișmanov, C. Velicikov, I. Mîrkvicika, A. Mitov și alții. Activitatea artiștilor din anii 80—90 ai veacului trecut se desfășoară, dealtfel, pe o arie extrem de largă și diversă. Astfel, ei participă constant la diferite înfăptuiri culturale ; acești artiști trăiesc în mijlocul celor mai acute evenimente ale vieții, fiind în același timp pictori și pedagogi — ei sînt organizatorii unei școli profesionale de artă pe întreaga țară, critici de artă — cu alte cuvinte, propagandiști ai artei realiste ruse și europene.

În scurt timp, după eliberare, în Bulgaria sosesc din diferite țări oameni de știință, pedagogi, artiști, ziariști. Unii dintre aceștia vin să viziteze Bulgaria în calitate de corespondenți de război, alții participă intens la organizarea învățămîntului artistic, lucrează în calitate de învățători sau studiază modul de viață al oamenilor și cultura străveche a țării.

Dar nu toți oamenii de știință și artiștii străini veniți în Bulgaria au lăsat în urma lor cît de cît ceva în stare să contribuie la mersul înainte al culturii. Există însă și nume ce se păstrează în memoria poporului bulgar, le ține minte și le venerează și azi : ele aparțin unor savanți slaviști cehi și slovaci — K. Irecek, autorul primelor cercetări fundamentale privind istoria bulgară, unul din organizatorii muzeului național și bibliotecii din Sofia, care a contribuit și la organizarea ramurii muzeisticii în Bulgaria ; frații Skorpil — oameni de știință care au studiat arheologia, precum și alți savanți — istorici, etnografi și arheologi. Răspunzînd chemării statului de a ajuta la organizarea și dezvoltarea învățămîntului și artei,

au sosit în Bulgaria și pictorii Mîrkvicika și Veșin, aflînd aici o a doua patrie. Alături de artiștii bulgari, ei au contribuit, prin creația lor, la consolidarea temeliilor dezvoltării artei realiste și democratice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

În deceniul opt și începutul celui următor au sosit în Bulgaria și cîțiva artiști polonezi. Dintre aceștia, A. Piotrovski a creat o serie de lucrări pe teme bulgărești, precum și un mare grup de artiști ruși, unii din ei dornici să abordeze temele recentelor evenimente ale războiului ruso-româno-turc, alții să se alăture împreună cu arhitecții, pictorii și sculptorii bulgari, efortului pentru ridicarea de monumente și construirea de edificii publice. În felul acesta, una din laturile specifice ale evoluției culturii bulgare în primele decenii după eliberarea țării o constituie faptul că în cadrul ei a participat activ o întreagă pleiadă de artiști din alte țări vecine. Aceasta se referă la domeniul literaturii, al criticii de artă ca și la cel al artei. Fără a lua în considerare această latură specifică nu poate fi explicată prezența multor altor fenomene particulare proprii dezvoltării gîndirii estetice bulgare, a criticii literare, a poeziei, a artei plastice.

Odată cu aceasta are loc o intensificare a preocupărilor pentru cunoașterea laturilor culturii altor țări și popoare. Acest lucru s-a reliefat cu o deosebită claritate în literatura acelor ani. Un enorm interes trezesc în acest sens în Bulgaria traducerile unor autori ca H. Heine, V. Hugo, A. Mickiewicz, M. Lermontov, N. Necrasov, L. Tolstoi. Pe ecranele teatrelor bulgărești se joacă cu succes spectacolele cu piese de N. Gogol, iar în decursul deceniului al nouălea în paginile unor ziare bulgărești sînt tipărite opere ale lui A. Cehov, I. Goncearov ; o largă răspîndire capătă în același timp articolele de critică literară ale democraților revoluționari ruși. Mulți dintre cunoscuții scriitori bulgari, poeți, critici, devin propagatorii

Scanned with OKEN Scanner

ideilor care animau cultura democratică rusă. Ivan Vazov, unul din fondatorii literaturii bulgare scria : „Puşkin şi Lermontov mi-au dezvăluit taina versificării, mi-au dat lecţii de muzică a vorbirii, de frumuseţe a formelor, de expresivitate concisă a gîndurilor“ [4].

Legăturile cu cultura rusă o dovedeşte şi creaţia numeroşilor scriitori din Bulgaria precum A. Konstantinov, T. Blaikov, K. Velicikov, Z. Stoianov şi mulţi alţii. Ia amploare şi afirmarea unor vederi estetice de factură progresistă, ale căror puncte de plecare se plasau în perioada de dinaintea eliberării.

Aspiraţia de a-şi însuşi deprinderi ale gîndirii estetice progresiste şi democratice reprezintă nota caracteristică esenţială pentru toţi cei care activau pe tărîmul culturii bulgare din ultimele două decenii ale secolului trecut. Atenţia pe care ei au acordat-o dialogului cu arta democratică rusă nu era determinată numai de legăturile tradiţionale existente din anii anteriori între cele două popoare, dar a constituit condiţia necesară de consolidare a tot ceea ce era înaintat în noua etapă de propăşire a culturii bulgare, ale cărei idei dominante erau ideile democratice, şi, în mod firesc, ele exercitau o mare atracţie pentru preocupările militanţilor bulgari în domeniul culturii, aşa cum exercitau o mare atracţie, pe de altă parte, tradiţiile existente ale ruralismului local. Astfel ia naştere ideologia proletară, înfloreşte genul literaturii, în care sînt reflectate noile fenomene ce se precipitau în realitatea bulgărească actuală : intensificarea mişcării din rîndurile muncitorilor, ruinarea maselor de ţărani săraci. În anul 1891 în Bulgaria este creat partidul social-democrat în frunte cu Dimităr Blagoev.

Revin în patrie şi încep să desfăşoare o rodnică activitate artistică tinerii plecaţi să înveţe peste hotare : I. Anghelov, A. Mitov şi alţii. Ei sînt organizatorii primelor expoziţii de artă (de grup şi personale). Între anii 1883—1884,

în țară, ia ființă Societatea pentru încurajarea artei în Bulgaria, care va începe să publice. începînd din anul 1896, prima revistă dedicată problemelor de artă plastică intitulată „Iskustvo". În anul 1896, și-a deschis porțile Școala de stat pentru desen din Sofia, ai cărei profesori devin, între alții, Iv. Mîrkvicika, I. Vești și sculptorul rus B. Schatz — elev al lui M. Antokolski, care venise în Bulgaria în anul 1895 [5]. Luînd cunoștință de starea în care se afla arta plastică în țară, Schatz, într-o scrisoare adresată președintelui Societății pentru încurajarea artei în Bulgaria, arăta cum ar trebui, după opinia lui, să se desfășoare învățămîntul artistic, cum să fie organizate expozițiile, ce măsuri ar trebui întreprinse pentru ca arta să devină accesibilă celor mai largi straturi ale societății bulgare [6].

Elemente ținînd de tradițiile culturii democratice ruse au adus în Bulgaria și alți creatori ruși, ca O. Gheorghiev și E. Slepian. Gheorghiev, în decursul unor ani îndelungați a îndeplinit în Bulgaria funcția de critic de artă, și a fost unul din organizatorii școlii naționale de artă. Slepian — absolventă a Școlii de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova — a organizat la Sofia prima școală particulară de artă ; a publicat, de asemenea, mai multe articole pe tema artei contemporane bulgare, lăsînd în Bulgaria, o serie de opere descriind scene și deprinderi din viața omului.

Unul din cei care au pus bazele cultivării „scenei de gen" în arta bulgară este Ivan Mîrkvicika. Creația acestui pictor, ceh după naționalitate, ocupă un important loc în istoria artelor plastice din Bulgaria, care devine o a doua sa patrie. El a venit în Bulgaria în anul 1882, fiind încă un pictor tînăr ; începînd din acest moment, întreaga sa operă va fi închinată dragostei pentru poporul bulgar, descrierii vieții țăranului bulgar [7]. Ivan Mîrkvicika s-a născut în anul 1856, în satul Vidim, dintr-o familie de țărani săraci. Pregătirea artistică

Scanned with OKEN Scanner

și-a făcut-o la Praga și München. În patria sa a pictat portrete, iar împreună cu un grup de artiști cehi de frunte a luat parte la crearea frescelor pentru teatrul național praghez. Probabil că încă din anii de început ai creației sale Mîrkvicika era însuflețit de un profund respect pentru viața și obiceiurile statornicite la sat, pentru motivele rituale și datinele țărănești, care fuseseră transpuse în cele mai sugestive forme de unul din clasicii picturii cehe — Iosef Manes.

Crescut în mijlocul tradițiilor democratice, realiste, ale artei cehe din deceniul șapte al secolului trecut, Mîrkvicika arată mult entuziasm în activitatea pe care începe să o desfășoare în Bulgaria. Încă de la venirea sa, artistul se interesează îndeaproape de viața țărănimii nu ca un turist oarecare care cercetează ciudate, dar străine prin spiritul lor, moravuri ale unei țări necunoscute. De la primele sale lucrări se manifestă deja ca un participant activ la evenimentele care aveau loc, ca un artist avid de cunoștințe și plin de grijă, în năzuința de a cunoaște și a studia în profunzime cele mai diverse laturi ale vieții și obiceiurile poporului.

Mîrkvicika se va stabili definitiv la Plovdiv. În acea vreme, orașul Plovdiv era unul din puternicele centre industriale, comerciale și culturale din centrul Peninsulei Balcanice. Aici se tipăreau douăsprezece publicații periodice, existau trei biblioteci, douăzeci și una de școli, un teatru, un muzeu. Din anul 1885, la Plovdiv și-a început apariția revista lunară intitulată „Sovremennîi pokazateli", care era redactată de Dimităr Blagoev, cel care, puțin mai tîrziu, a pus bazele partidului social-democrat bulgar. În Plovdiv, de asemenea trăiau și își desfășurau activitatea remarcabilul scriitor bulgar Ivan Vazov, omul politic și artistul Constantin Velicikov, scriitorul și folcloristul Petco Slaveikov, pictorul Anton Mitov și alți reprezentanți de seamă ai culturii bulgare.

Scanned with OKEN Scanner

Acestui cerc de oameni s-a alăturat și pictorul Mîrkvicika, pe atunci în vîrstă de numai douăzeci și cinci de ani.

În primii ani după stabilirea în Bulgaria (vom numi această perioadă de timp în mod convențional — perioada plovdiviană a creației sale), artistul pare a capta o enormă masă de noi impresii, se obișnuiește cu noile tipuri, figuri și expresii umane. Cu mult tact el intră în legătură și se familiarizează cu oamenii, cu natura din jur. Toate lucrările lui Mîrkvicika din perioada plovdiviană stau sub semnul aceluiași sentiment de admirație pentru varietatea și pitorescul naturii, pentru tipurile din popor, obiceiurile și tradițiile păstrate în diverse medii ale Bulgariei contemporane cu el. Aceasta o dovedesc nenumăratele sale crochiuri, studii în ulei, desene în peniță precum și lucrări în acuarelă. Artistul călătorește mult prin sate, desenează frumusețea inedită a arhitecturii locuințelor specifice așezărilor de munte *(Case balcanice)*, străvechi cetăți plasate în inima munților *(Cetatea lui Asan)*, obiecte de uz casnic din locuințele țărănești. Îl cucerește de asemenea uimitoarea policromie și bogăția îmbinărilor coloristice din costumele naționale bulgărești. Este timpul cînd de sub penelul pictorului apar de asemenea minunate desene în acuarelă ca : *Mireasa, Mirele, Țăran de prin părțile Plovdivului, Femei din satul Pordim*, și multe altele.

Unii cercetători bulgari au fost înclinați să vadă în toate lucrările sale doar niște schițe cu caracter strict etnografic. Desigur, desenele avute în vedere sînt de o extraordinară exactitate și precizie, rod al unei sincere preocupări pentru motivul dat. Însă, important pentru Mîrkvicika rămîne omul, cu sufletul și expresia comportamentului său specific. În creațiile „în gen etnografic", pictorul întotdeauna a tins să creeze virtualități ale unei imagini pregnante, riguroase, a țăranului bulgar.

Scanned with OKEN Scanner

Asupra operei lui Mîrkvicika o enormă înrîurire a avut arta populară autohtonă. De la ea a preluat demersurile ei specific decorative, ornamentale. De asemenea, trebuie notat faptul că Ivan Mîrkvicika a fost cel care a participat intens la acțiunea întreprinsă de I. Sișmanov în ce privește colecționarea obiectelor de artă populară bulgară („Sbornik za narodni umotvorenia"). În vederea acestui catalog de obiecte, artistul a realizat o întreagă serie de lucrări în acuarelă și desene. În anul 1897, în registrele XIII și XIV ale acestei culegeri au fost publicate schițele lui Mîrkvicika privind arhitectura locuințelor bulgărești și costumele populare. Factura concisă a desenului, intuiția veridicității raporturilor coloristice, atît de proprii stilului său, sînt însușiri care au contribuit la fixarea, de exemplu, a specificului costumului feminin din regiunea Cepelar ca și a costumului bărbătesc din împrejurimile Sofiei.

Trebuie spus că și în literatura bulgară din acea vreme temele inspirate de viața țărănimii ocupau un loc de seamă. În operele unor scriitori de formație democratică aparținînd deceniului al nouălea, ca Ivan Vazov, T. Vlaikov, T. Bakalov-Țerkovski și alții, se făcea apel la teme evocatoare pentru soarta înrobitoare în care se afla țăranul — în ele neîncetat au putut fi auzite ecouri ale nestrămutatei încrederi în forța imensă a poporului. Cu toți aceștia Mîrkvicika se simțea înrudit prin aceeași simpatie pe care o încerca față de oamenii de rînd ; însă se îndepărtează de ei prin rezultatele căutărilor întrucîtva diferite la care creația sa ajunge : este vorba de atenția pe care o acordă transpunerii în primul rînd a laturilor patriarhal-luminoase ale vieții țărănimii. De fapt, artistul încă nu sesizase cum sub ochii lui formele vieții patriarhale îndrăgite de el intraseră într-un rapid proces de destrămare, iar în lucrările sale nu găsim referiri la

Scanned with OKEN Scanner

prezența unor contradicții sociale care luaseră amploare în satul bulgăresc.

Locuind în orașul Plovdiv, lui Mîrkvicika în timpul liber, după orele de profesorat, îi plăcea să deseneze după natură. Astfel, el a realizat schițe și studii în creion avînd ca temă străzile orașului Plovdiv — în fiecare din aceste crochiuri făcîndu-și loc tot mai mult elemente specifice tabloului de gen (*Vînzător de limonadă în Plovdiv* și altele). Printre lucrările de acest tip un interes aparte stîrnește *Vînzătorul de găini și zarzavaturi*, care se mai numește și *Tînăr țigănuș la iarmaroc* (1887). Această lucrare a lui Mîrkvicika nici nu ar putea fi considerată drept o simplă schiță, deși reprezintă un cadru pregătitor în vederea tabloului de mari dimensiuni intitulat *Bazar la Plovdiv*, pictat în anul 1888. Chipul băiețelului de țigan căruia pictorul i-a dat viață se detașează prin farmecul său particular, prin puritate ; intens colorată, figura micului vînzător de păsări tăiate și zarzavaturi se impune în acest sens din primul moment atenției prin nota ei plină de pitoresc. Ea este încadrată în spațiul întunecat al tarabei de zarzavaturi, printre grămezile legăturilor de ceapă cu sclipiri lucioase, aurii, ale căpățînilor de varză verde și ale roșiilor.

Pe un fond cald de culoare cafenie se detașează silueta zveltă a figurii acestui copil îmbrăcat într-o cămașă galben-roz, cu șalvari de mătase de un verde-închis, încins cu un tradițional brîu lat și roșu. Acest băiețandru literalmente abia mai poate merge sub povara mărfurilor sale : mărfuri pe care le vedem îngrămădite și în coșul așezat atent pe cap și în mîini și pe umeri. În această pînză de dimensiuni modeste Mîrkvicika rezolvă desăvîrșit complicata gamă coloristică a vastei cantități de natură moartă existentă, care conferă întregului tablou expresivitatea unei cromatici cu totul aparte. Remarcabilă și plăcută este aici figura însăși a țigănușului — un băiețandru brunet și plin de neastîmpăr pe care,

Scanned with OKEN Scanner

probabil, nu o dată l-a întîlnit pictorul în preajma zgomotoaselor bazare din Plovdiv. Mîrkvicika creează astfel imaginea unui personaj pregnant și extrem de tipic — imagine fără îndoială cu însușiri portretistice ; în același timp, în tablou se simte pulsul unei atît de frenetice respirații a vieții în mijlocul căreia trăiește, încît cu multă îndreptățire s-ar putea vorbi aici despre existența unor elemente specifice scenei de gen. Această fuziune între elemente ale scenei de gen și ale expresiei portretistice va fi și pe mai departe nota proprie a multora dintre lucrările pictorului.

Lui Mîrkvicika i-a reținut adeseori atenția diversitatea aspectelor din piețele orașului Plovdiv, care erau renumite prin bogăția lor în toată Bulgaria. Anume aici, în mijlocul mulțimii zgomotoase și multicolore, în necontenită mișcare, și-a căutat pictorul modelele eroilor săi. În nenumărate rînduri el revenea desenînd în aceste piețe, bazare, iarmaroace, în dorința insistentă de a găsi compoziția cea mai reușită pentru viitorul său tablou. În acest scop a făcut numeroase schițe și crochiuri în desen de natură potretistică, a desenat costume, căutînd să reproducă expresii tipice, situații. În transpunerea temei pieței, a văzut, dealtfel, posibilitatea de a consemna în mod veridic bogăția de tipuri și caracteristici umane, precum și ceea ce în mod obișnuit se cheamă colorit național.

În anul 1889, Mîrkvicika se mută la Sofia. capitala Bulgariei întregite. Aici este numit în funcția de profesor într-unul din gimnaziile pentru băieți. Aflîndu-se la Sofia, face cunoștință cu pictorii bulgari I. Dimitrov și I. Anghelov, cu creația pictorului polonez de tendință realistă. A. Piotrovski. Din primul moment vine în contact direct cu evenimentele care aveau loc în viața socială și culturală bulgară. Astfel, Mîrkvicika va deveni unul din organizatorii pavilionului de artă la Prima expoziție agraro-industrială bulgară de

Scanned with OKEN Scanner

la Plovdiv, din 1892. La această expoziție prezintă lucrări împreună cu Piotrovski, cu pictorul slovac Holarek și cu alți creatori.

Pavilionul dedicat artei în cadrul expoziției agraro-industriale era de fapt a doua, în ordine cronologică, expoziție de artă organizată în Bulgaria. În mod deosebit trebuie notat caracterul prin excelență patriotic al operelor prezentate la această expoziție. Aici au fost expuse printre altele : *Nuntă în împrejurimile Sofiei* de Mîrkvicika, *Măcelul din Batak* de Piotrovski (tabloul a fost închinat evenimentelor eroicei Răscoale din aprilie a poporului bulgar din anul 1876, sălbatic înăbușită de turci) și pînza de mari dimensiuni a lui Holarek intitulată *Întoarcerea luptătorilor orbiți de Samuel* (închinată patrioților bulgari). Multe din aceste lucrări prezentate în pavilionul de artă din 1892 au fost achiziționate de către stat, constituind începutul colecției viitoarei Galerii naționale de artă din Sofia.

În anul 1894 la Sofia se întoarce din emigrație Constantin Velicikov, care în curînd a devenit ministru al instrucțiunii publice. Cu sprijinul lui Velicikov și cu participarea largă a artiștilor au fost traduse în viață multe acțiuni noi. Datorită ajutorului său, au început să se organizeze sistematic vernisaje ale unor expoziții, iar, ca urmare a inițiativei venită din partea membrilor Societății, Adunarea Națională a adoptat „Legea privind înființarea școlii de desen din Sofia". În funcția de director al școlii a fost numit Mîrkvicika.

Deschiderea în anul 1896 a unei instituții speciale de învățămînt artistic în Bulgaria reprezenta înfăptuirea unui vis la care aspiraseră ani în șir generații de artiști bulgari. Împreună cu Mitov, Anghelov și cu alți pictori, Mîrkvicika a transpus în practică prevederile programului cu privire la instruirea în spirit realist a tinerilor artiști. În această privință, Mîrkvicika și tovarășii săi de colaborare pe tărîmul artei au fost în permanență atrași

Scanned with OKEN Scanner

de tradițiile școlii realiste ruse. Aceasta o demonstrează nu numai particularitățile unei înrudiri de structură, care puteau fi constatate în substratul adînc social ce însuflețea creația pictorilor bulgari, sau în tratarea de către ei a evenimentelor din viața societății, ci și în faptul că Mîrkvicika și Mitov ei înșiși au întreprins o călătorie în Rusia, făcînd cunoștință cu realismul artei peredvijnicilor [8].

În anul 1896, Mîrkvicika, împreună cu Mitov, pune bazele publicării în Bulgaria a primei reviste consacrată problemelor artei, intitulată „Iskustvo".

În felul acesta activitatea pe tărîm social și ca pedagog a lui Mîrkvicika în Sofia devine tot mai amplă și mai rodnică.

Totodată, artistul continuă să lucreze în domeniul picturii de gen și al portretului. Deceniul al nouălea reprezintă momentul de apogeu în creația sa. În această perioadă el dă la iveală cele mai valoroase pînze ale sale care se vor bucura de o largă apreciere nu numai în Bulgaria dar și dincolo de hotarele țării. Întocmai ca și în anii cît a stat la Plovdiv, în permanență e preocupat de adîncirea cercetării vieții țărănimii, execută numeroase schițe ale unor tipuri izolate de țărani, desenează scene de sărbătoare, diferite aspecte rituale, obiceiuri. Dacă în perioada de timp plovdiviană, artistul procedase într-un fel la acumularea de vii și expresive impresii luate însă izolat, doar din cînd în cînd subsumîndu-le unor compoziții de mari dimensiuni, în cea sofiană (avem în vedere deceniul al nouălea) deja vedem cum trece la execuția de vaste pînze pe această temă.

Permanenta legătură pe care o întreținuse cu țăranii bulgari, cunoașterea vieții acestora și a caracteristicilor lor naționale de ordin tipologic au constituit premisele care au dus la crearea de către Mîrkvicika, în 1890, a celui mai reprezentativ tablou al său intitulat Rucenița (după numele unui dans popular bulgar)[9].

Scanned with OKEN Scanner

În această pînză pictorul a sintetizat anume parcă fațete ale unor tipuri populare pe care el le observase zi de zi în dorința de a reconstitui o scenă simplă de viață cu inedite obiceiuri din partea locului (ilust. 66).

Tema acestei pînze : un moment de destindere al unor țărani într-o cîrciumă unde de obicei aceștia se strîng pentru a schimba o vorbă, pentru a bea și dansa.

Eroii sînt descriși de pictor cu afecțiune, cu o imensă căldură sufletească și grijă. Acești oameni trecuți de vîrsta tinereții nu sînt frumoși la chip dar se impun atenției privitorului prin aerul serios, prin farmecul tainic interior care-i însuflețește, prin curățenia nealterată a lumii lor spirituale în care trăiesc și se mișcă. Atmosfera prietenoasă de petrecere populară nu impietează asupra cugetărilor domoale ori a discuțiilor sfătoase. Pregnanta notă de robustețe, firescul întregii scene depinde atît de prezența trăsăturilor tipice ale acestor fizionomii cît și de aceea a detaliilor. Unele din aceste detalii chiar sugerează cercul de preocupări ale celor înfățișați, de exemplu acea cromolitografie atîrnată de perete și care se referă, probabil, la evenimentele războiului ruso-româno-turc (în ea putem distinge soldați alergînd și trăgînd cu armele), iar deasupra cromolitografiei este prinsă, simbolic, o pușcă cu cremene ; alte detalii subliniază obiceiuri ale locului, cum sînt acele tipice țoiuri din sticlă pentru rachiu, în fața cărora îndelung stau țăranii în cîrciumă, și doar rareori bînd din gîtul țoiului ; un alt gen de detalii sînt menite să sporească ritmurile de concretețe ale tiparelor vieții patriarhale din această scenă de gen (legăturile de ardei roșii care atîrnă de plafon).

Viața cu suflul ei viu, investigată statornic de pictor, e cea prin care acest tablou trăiește într-o formă de expresie desăvîrșită, tablou care a intrat în fondul de aur al picturii de gen bulgare și care i-a adus lui Mîrkvicika un

Scanned with OKEN Scanner

imens prestigiu. Ţinută într-o gamă de tonuri surdinizate şi transparente de pure griuri bătînd în albăstrui, pînza, cromatic, este unitară, discretă în ceea ce priveşte paleta coloristică.

În anul 1900, Mîrkvicika participă cu lucrări la cîteva expoziţii de artă organizată în Bulgaria şi peste hotare.

Un moment mai rodnic a fost acela al abordării de către Mîrkvicika a unor teme din trecutul istoric al poporului bulgar, cum sînt ilustraţiile la romanul lui Ivan Vazov intitulat *Sub jug* (ilustrat împreună cu alţi artişti) şi mai cu seamă tabloul *În vremurile de teroare ale cîrdjaliilor* (1897, ilust. 67). Pînza înfăţişează cu veridicitate un fragment din tragedia trăită de poporul bulgar în vremurile nu prea îndepărtate ale subjugării otomane, cînd din cauza incursiunilor bandelor de războinici ale cîrdjaliilor au fost pîrjolite sate întregi şi omorîţi sute de oameni. Spre deosebire de alte pînze ale lui Mîrkvicika, acest tablou are rezonanţa unui protest plin de o neîmpăcată mînie îndreptat împotriva asupririi şi nedreptăţii sociale.

Pictorul descrie povestea unor oameni goniţi de către cîrdjalii din satul natal. Cu o furie neputincioasă privesc aceşti ţărani, plecaţi în fugă de la casele lor cu familiile şi cu toată agoniseala, la vîlvătăile incendiului. Unul dintre ei, într-o stare de disperare, îşi acoperă faţa cu mîinile, alţii tac, cu capetele plecate. În silueta figurii calme a bărbatului, cu ochii lăsaţi în jos şi îmbrăcat într-o manta cu poale lungi, este, parcă, întruchipată toată amărăciunea, toată tristeţea neînduplecată a acestor refugiaţi. Şi cu toate că nu-i vedem faţa acestui om care stă în picioare, în toată expresia staturii sale, în gestul înclinat al capului, în umerii aplecaţi sînt exprimate aceleaşi sentimente comune pentru toţi aceşti ţărani. Îngrijorătoarele licăriri ale pîrjolului din depărtare luminează cîmpia acoperită de zăpadă, ele se reflectă în ochii mari şi trişti ai bivolului,

cu grijă învelit de stăpînul său cu o pătură vărgată, şi aruncă neliniştite pete de lumină asupra sumbrelor figuri ale oamenilor. Într-o grea tăcere privesc ţăranii cum, în depărtare, dincolo de cîmpia rece şi înzăpezită, se înalţă limbile de foc ale pîrjolului — într-acolo unde sînt prefăcute în scrum tot ceea ce cu dragoste ei clădiseră în anevoioasa lor muncă de zi cu zi. O încordare plină de ură se simte în această linişte cvasitotală, întreruptă doar de urletul prelung al cîinelui. Cu multă măiestrie sînt pictate aici efectele de lumină reflectată de roz şi roşu aprins, ce se mişcă neîncetat pe luciul zăpezii, pe îmbrăcămintea oamenilor, toate acestea conferind tabloului un ritm grav, neliniştit.

Tabloul este lipsit de acţiune, în întuneric nu se deosebesc deloc feţele oamenilor, dar tonalitatea emoţională generală care domină întreaga pînză este cea care îi dezvăluie privitorului toată adîncimea durerii acestora. În acest sens, lucrarea *În vremurile de teroare ale cîrdjaliilor* reconstituie un episod dramatic din istoria naţională.

Mîrkvicika multă vreme se consacră pedagogiei şi instruirii viitoarelor cadre de tineri artişti. Datorită sprijinului său activ, în viaţa artistică bulgărească are loc un important eveniment. Şcoala de desen, al cărei director a fost timp îndelungat Mîrkvicika, se transformă în Academie de artă. Meritele lui Mîrkvicika în privinţa propăşirii învăţămîntului artistic bulgar sînt în acest sens foarte mari — el fiind cel care a imprimat un program clar dezvoltării şcolii de artă, îndrumîndu-şi neobosit elevii în direcţia asimilării normelor artei realiste. Ca elevi el a avut pe Ţ. Todorov, S. Ivanov, A. Nicolov, V. Dimitrov-Maistora şi alţi pictori şi sculptori bulgari contemporani. Mîrkvicika a murit în 1938.

Creaţia lui Mîrkvicika — a aceluia ce introdusese în pictura bulgară motive de gen cu specific ţărănesc şi care în acelaşi timp se im-

Scanned with OKEN Scanner

pusese ca un talentat portretist, ilustrator și pedagog, — rămîne în această privință un exemplu de onestă și înflăcărată slujire, prin intermediul mijloacelor artei, a intereselor mulțimii. Într-adevăr, opera sa, începînd cu cele mai mici crochiuri în creion și terminînd cu compozițiile unor pînze de mari dimensiuni, reprezintă expresia devotamentului și dragostei nutrite față de oamenii acestei țări, pe care îi cunoscuse foarte bine și a căror viață a devenit viața lui [10].

Mult înrudite cu pînzele lui Mîrkvicika sînt lucrările unui alt contemporan — Anton Mitov.

Anton Mitov s-a născut în anul 1862 în orașul Stara Zagora unde au trăit și și-au desfășurat activitatea mulți dintre cunoscuții pedagogi și revoluționari bulgari, între care și P. Slaveikov. Încă din anii tinereții, s-a legat o strînsă prietenie între A. Mitov și D. Blagoev, fondatorul de mai tîrziu al partidului social-democrat din Bulgaria. După cum relatează cercetătorul creației sale, S. Mitov, primele cunoștințe în domeniul picturii tînărul artist le-a primit de la zugravii de icoane din renumita, încă în anii Renașterii bulgare, școală din Triavna [11]. Către sfîrșitul deceniului opt, Mitov ia hotărîrea definitivă să se dedice picturii ; el pleacă la început în Italia — și anume la Florența, unde ia primele lecții de la profesorul Gelati, iar mai tîrziu se înscrie ca elev la Academia de arte, în clasa lui D. Ciaranfi. În acest răstimp se formează vederile filozofice ale tînărului pictor, are loc cristalizarea atitudinii sale față de viață, față de artă. Un mare rol în acest proces a avut influența exercitată de Blagoev, cu care Mitov se afla într-o corespondență ce se prelungise în timp. În afară de aceasta, la Florența cunoaște îndeaproape familia savantului rus A. Herțen (fiul renumitului scriitor și democrat rus). Pînă în preajma anului 1885 studiază cu perseverență, desenează mai mult după natură, în principal schițe de portret, în

dorința de a surprinde trăsătura cea mai particulară a chipului înfățișat, spontaneitatea dispoziției, bogăția sufletească a individului. Desenul în vederea unei lucrări de început ca: *Cap de copil* și *Cap de tînăr italian* (amîndouă din anul 1882), *Cap de negru* și *Cap de bătrîn* (amîndouă din anul 1884) se remarcă prin concizie și armonie desăvîrșită a formelor; pictorul folosește acuarela, cărbunele, creionul în dorința de a reproduce pregnanța volumetrică a formelor.

După ce revine în patrie, Mitov în scurt timp se alătură imediat diverselor acțiuni întreprinse pe plan social și cultural, funcționează ca profesor într-un gimnaziu, pictează o seamă de portrete ale concetățenilor săi. Se căsătorește cu O. Hramțova, învățătoare din Petersburg, și se stabilește la Plovdiv, unde se împrietenește cu pictorul Mîrkvicika. În anul 1887, organizează împreună o expoziție de pictură.

Fără îndoială că contactul cu operele lui Mîrkvicika reprezentînd scene de gen a exercitat o influență directă asupra creației lui Mitov. Totuși, faptul că Mitov s-a orientat spre problematica picturii de gen se datorează mai curînd însăși dinamicii vieții înconjurătoare, cantității de observații pe care i le furnizase realitatea existentă, furtunoasă și bogată în evenimente. Tînărul pictor, aflîndu-se în centrul acestei vieți în necontenită mișcare, în mod firesc dorea să comunice prin intermediul artei ceea ce vedea și simțea. Seriozitatea cu care un timp mai lung lucrase în domeniul portretului și peisajului, îl apropiase, dealtfel, de sfera problematicii realizării tabloului de gen.

Printre portretele executate de el la sfîrșitul deceniului opt merită menționat portretul plin de vioiciune, de spontaneitate al fratelui său. De asemenea, interesant și deosebit de expresiv ni se pare a fi portretul în creion al soției pictorului, O. Hramțova (1887), amintind de

Scanned with OKEN Scanner

reprezentările portretistice ale pictorilor realiști ruși de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, și care, în același timp, prin execuția desăvîrșită, prin austera sa simplitate și vigoare, indică o înrudire cu portretul bulgăresc din epoca Renașterii naționale. Cu ochii îndreptați direct către privitor (cum se întîmplă în multe alte portrete ale lui Mitov), fața deschisă a tinerei femei impresionează prin freamătul și elanurile interioare ce o însuflețesc. Chipul ei exprimă tristețe și fermitate în același timp, un moment de reflecție și de concentrare premergătoare luării unei hotărîri. Fruntea înaltă, impunătoare, ochii mari, părul prins într-o pieptănătură linsă, fularul, mare și colorat, aruncat larg pe umeri, toate sînt consemnate aici cu un simț viu plin de delicatețe.

Anton Mitov s-a impus ca unul din promotorii peisajului urban, ce va deveni în curînd un gen de sine stătător în Bulgaria. El, însă, va îndeplini în creația lui Mitov un rol cu totul special. Ceea ce îl preocupă pe pictor e găsirea și fixarea imaginii orașului, privit în pitorescul, în aspectele inedite ale fizionomiei sale, într-o organică legătură cu natura. Printre operele create în acest spirit de Mitov, poate cea mai interesantă este pînza intitulată *Minaretul geamiei din Plovdiv* (1887). Distingem în acest peisaj o calitate care ulterior se va impune definitiv în creația pictorului : o sonoră și majoră gamă cromatică. Lucrarea aceasta este un poem frenetic al bucuriei de a trăi, al plenitudinii vieții în întreaga ei diversitate de culori. Concisă și riguros concepută, compoziția tabloului în felul în care este construită contribuie la sugerarea elementelor de adîncime a spațiului. Vîrful minaretului s-a înfipt în infinitul albastru al cerului, deasupra vechii geamii, deasupra acoperișurilor cu olane bătînd în roz și arse de soare ale Plovdivului, deasupra masivilor stîncoși cu nuanțe albăstrii ce se văd în zare. Însă și în acest tablou (și acest lucru este extrem de ca-

Scanned with OKEN Scanner

racteristic pentru Mitov), principalul accent cade pe evidențierea aspectelor de viață ale individului pe care artistul știe să le vadă în orice colțișor de stradă din acest străvechi oraș. Mica ogradă închisă cu pereții în ruină ai geamiei și inundată de verdele ierbii abundente din grădină, unde o femeie întinde pe frînghie rufe de diferite culori, conferă pînzei o căldură aparte. Într-un anume fel această lucrare ne amintește de *Mica ogradă moscovită* a lui Polenov, ea avînd corespondențe cu opera pictorului rus nu numai prin unele principii constructive ale compoziției, dar și prin nota ei intimistă, prin puritatea culorii, prin procedeele de transpunere a efectelor luminii solare.

Modul în care se structurează coloristic tabloul, unde sînt fixate tonuri de roz-roșu, de albastru, de verde, de o bogăție și sonoritate rare, atestă succesele dobîndite de tînărul pictor în acest domeniu. Avem de-a face în acest caz cu un peisaj-tablou de sine stătător și, în același timp, cu „portretul" unui oraș bulgăresc sudic, unde străvechea arhitectură se înscrie organic în pitorescul cartierelor de locuințe, cu zgomotul, cu pulsul variat al vieții lor de zi cu zi, cu soarele și căldura pămîntului.

Preocuparea pictorului pentru aprofundarea aspectelor vieții înconjurătoare, a valențelor fizionomice ale oamenilor de rînd se manifestă în următoarele lucrări pe care le execută, precum *Întoarcerea de la sărbătoarea culesului strugurilor* (1893, ilust. 68), *Bazar de struguri din Varna* (1894) și altele. Există în aceste pînze multe elemente comune cu structura compozițională a tablourilor de gen ale lui Mîrkvicika ; ca și acestea, ele se desfășoară într-una din zilele însorite ale vieții de la țară : stăpîn atotputernic este aici soarele ; de asemenea, simțim revărsîndu-se beatitudinea bucuriei de a trăi, pe care pictorul o subliniază în combinațiile cromatice exultante ale costu-

melor naționale, proiectate pe fondul de verde crud al ierbii, în grupurile de țărani mulțumiți de roadele muncii lor. Privitorul se lasă, parcă, condus chiar în mijlocul acestei mulțimi policrome cu gesturi discordante de oameni, unde muzica instrumentelor naționale se amestecă cu mugetul boilor, nechezatul cailor, strigătele vînzătorilor.

Mutîndu-se, în anul 1894, la Sofia, după un timp relativ scurt petrecut la Varna, Anton Mitov continuă să picteze asiduu ; se ocupă totodată de literatură, participă la activitatea Societății pentru încurajarea artei în Bulgaria, predă un curs de istoria artei la Școala de desen.

În creația sa de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea scenele de gen continuă să ocupe un loc de frunte. Însuși faptul că artistul pictează asemenea scene de gen în număr extrem de mare a făcut ca și valoarea lor artistică să fie — în mod firesc — diferită.

Piețele bulgărești cu lumea lor diversă, multicoloră — iată domeniul asupra căruia Mitov își îndreaptă forța penelului său. Calitatea acestor opere în marea lor majoritate constă mai curînd în iscusința pictorului de a crea acea atmosferă tipic bulgărească proprie scenelor pitorești atît de des întîlnite în piețe decît în dezvăluirea cît mai exactă a particularităților naționale sau a stării psihologice a celor zugrăviți. Deosebit de autentice și fără a fi pretențioase, ele reprezintă mici povestiri despre viața oamenilor și moravurilor lor cotidiene — în cele mai reușite creații ale lui Mitov existînd un constant raport de armonie între reprezentarea omului și natură. E drept că multe din tablourile sale par a avea un aspect fotografic, sînt nerealizate din punct de vedere coloristic, neajunsuri ce se răsfrîng asupra calității lor artistice propriu-zise. Cele mai interesante tablouri sînt : *Scenă dintr-o piață din Sofia* (1889), unde se constată deja

prezența ca motiv a opoziției sociale dintre negustorul pus pe căpătuială și o simplă țărancă nevoiașă ; *Grup de țărani într-o piață din Sofia* — cea mai cunoscută pînză a lui Mitov, în care pictorul, în dorința de a accentua anumite expresii, își aduce eroii, asupra cărora apasă grijile vieții de fiecare zi, în prim planul compoziției cît mai aproape de privitor, conturînd în același timp un peisaj de factură realistă, străbătut de razele strălucitoare ale soarelui, construit în întregime pe contrastul dintre lumină și umbră.

Activitatea artistică a lui Mitov este deosebit de variată și interesantă. Declarîndu-se împotriva teoriei „artă pentru artă", împotriva pătrunderii în arta bulgară a curentelor moderniste, adesea el publică în paginile ziarelor, în calitate de critic și de popularizator al artei înaintate, progresiste, articole în care ia apărarea realismului. În perioada războaielor balcanice, creația sa se îmbogățește cu o serie de tablouri înfățișînd scene de luptă ce se disting prin conținutul lor adînc, prin ținuta lor umanistă, printr-un nobil respect față de om. Fără îndoială că în aceste lucrări se simte influența lui Veresciaghin [12] — artistul despre a cărui creație Mitov în repetate rînduri a avut prilejul să vorbească în cadrul unor lecții și conferințe publice ; mai mult decît atît, cunoscînd îndeaproape operele pictorului rus, el a reușit să reprezinte — plecînd de la concepția lui Veresciaghin în ceea ce privește interpretarea evenimentelor militare — forța și curajul omului din popor, să scoată în evidență asprimea vieții și condițiile ei vitrege în timp de război, așa cum este ea cu adevărat, fără nici un fel de accesorii de înfrumusețare. Democratismul pictorului, atenția deosebită cu care investighează viața omului în ipostazele ei cele mai diverse s-au manifestat puternic în aceste lucrări.

Sub acest raport, tablourile lui Mitov pe tema războiului au constituit un pas înainte

în dezvoltarea creației sale. Artistul nu observă și nu pictează latura sărbătorească a războiului, parăzile militare ca și trecerile în revistă ale trupelor, ci înfățișează suferințele oamenilor, străduindu-se să fie cît mai veridic. Concludente sînt în acest sens tablourile : *Căzuți pentru patrie* (1913), *Scrisoare de acasă* (1914). Aceste lucrări ne apar deosebit de reprezentative pentru înțelegerea creației pictorului — prin ele ni se relevă, parcă, trăsăturile ei cele mai esențiale. În tablourile amintite un rol însemnat îl joacă peisajul, pe care Mitov îl privește în perfectă consonanță cu structura dramatică generală a pînzelor.

Criticul de artă S. Mitov caracterizează în felul următor întreaga activitate creatoare a pictorului : „Prin interesul manifestat față de toate aspectele culturale și sociale cît și prin tendința militantă a artei sale, el s-a apropiat cel mai mult de marile personalități ale Renașterii noastre. Artistul care era pictorul Mitov... a fost un publicist și ziarist plin de temperament, un înflăcărat orator, un foiletonist și un polemist pasionat, un spirit realist, primul nostru istoric de artă după eliberare, critic plastic și popularizator al artei, pedagog și fruntaș pe tărîm obștesc în sensul cel mai larg al cuvîntului“ [13].

În creația lui Ivan Anghelov care a trăit și a creat în aceeași perioadă cu Mîrkvicika și Mitov, paralel cu tensiunea lirică puternic reliefată, de cîntec (în tablouri înfățișînd peisaje și scene de gen), se fac simțite note cu un pregnant caracter social — în tratarea unor portrete izolate pictorul izbutind să transmită un intens patos dramatic, să vorbească în mod deschis despre condițiile de muncă ale țăranului sărac bulgar.

Ivan Anghelov s-a născut în 1864 în satul Breniţa din cîmpia Dunării, într-o familie modestă. A început să picteze de timpuriu. A studiat la Viena, Zagreb și München. În acea vreme, la Academia münchenează era profesor

Karl Piloty, cunoscut maestru al compoziției istorice. L. Marinski, istoricul de artă care a cercetat creația lui Ivan Anghelov, notează în acest sens că mult timp artistul s-a aflat sub influența pictorilor germani M. Liebermann, V. Leibl, A. Mentzel și a altor reprezentanți ai curentului realist din arta germană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea [14].

Întors în țară în 1886, Anghelov s-a angajat ca profesor mai întîi la Plovdiv și apoi la Sofia, făcînd, mai tîrziu, o lungă călătorie în Italia.

Ivan Anghelov, asemenea lui Mîrkvicika încă de la primii pași făcuți pe tărîmul artei a manifestat un viu interes pentru munca la țară [15] — principalul subiect al tablourilor sale devenind secerișul. Tema secerișului este tratată sub forma unei compoziții armonioase de o particulară expresie, în care frumusețea muncii se împletește cu frumusețea robustă și eternă a naturii. Natura, departe de a fi un simplu decor, are în lucrările sale o ținută artistică de sine stătătoare, contribuind la descifrarea conținutului afectiv al tablourilor, a ideii lor principale, precum și a gamei atitudinilor personajelor. Aceasta se referă nu numai la acele opere în care artistul urmărește predilect profilul poetic al femeilor-secerătoare bulgare, dar și la acele tablouri ce descriu soarta grea și aspră a țăranului nevoiaș.

Toate lucrările lui Anghelov din perioada anilor 1890—1897 sînt închinate temei muncii la țară ; secerătoarele sale (*Seceriș la Cepinsko*, ilust. 70), cosașii, culegătoarele de trandafiri — toți aceștia sînt oameni pentru care munca reprezintă cadrul firesc al vieții lor, ea oferindu-le bucurii și satisfacții. În tablourile sale, țăranul nu este văzut separat de pămîntul pe care-l muncește — pe pictor captivîndu-l în egală măsură nemărginitele orizonturi ale holdelor de aur, culorile proaspete, limpezi și sonore ale verii, frumusețea văii de trandafiri cu tufele ei înmiresmate ; iar felul lui de a

povesti despre ceea ce vede aici apare ca un duios cîntec popular.

În tabloul *Secerătoarele* (1894) Anghelov zugrăveşte ritmul muncii, distinge mişcarea femeilor, subliniind linia unduioasă a acestora ca şi nota lor de muzicalitate. Şi peisajul are la bază o concepţie armonioasă : e vorba despre cîmpul care se pierde în nesfîrşitele depărtări, aproape de crestele albastre ale munţilor, pentru ca în stînga să fie ocolit de culmile dealurilor ce închid lin o vale scăldată în aur. Pictînd strălucitoarele lor costume naţionale, artistul evită, totuşi, aspectele discordante — culorile costumelor îmbinîndu-se aici în chip unitar cu peisajul, completîndu-l. O deosebită puritate şi sonoritate obţine pictorul în gradaţia tonurilor de roşu : de la cele de roşu-brun, pînă la cele de roşu aprins prezente în şorţurile secerătoarelor şi în florile de maci.

De remarcat este frumuseţea contururilor figurilor secerătoarelor, îndeosebi aceea a figurii tinerei femei care bea apă dintr-un ulcior de pămînt ; fără nici o temere, pictorul a înfăţişat-o într-un asemenea racursi, încît i se mai văd doar partea inferioară a feţei şi puternicele mîini bronzate. Acest motiv făcîndu-şi loc într-unul din tablourile de început ale lui Anghelov, va fi reluat de nenumărate ori în lucrările din anii următori.

Dealtfel criticii contemporani cu artistul au apreciat în termeni elogioşi conţinutul pînzelor sale. De exemplu, unul din ziarele de atunci scria că „ele schiţează o imensă panoramă, un întreg poem izvorît din condiţiile vieţii rurale, fiind tot atît de variată şi pitorească ca însăşi prezenţa superbei naturi în mijlocul căreia îşi urmează cursul ei normal“ [16].

Foarte curînd în creaţia lui Anghelov se constată o cotitură în direcţia abordării unei mai dramatice şi accentuate tematici sociale. Trăind tot timpul în mijlocul oamenilor de la ţară, venind în contact direct cu preocupările ţărănimii, pictorul nu putea să nu observe esenţia-

Scanned with OKEN Scanner

lele prefaceri care aveau loc în viața satului. Era timpul cînd, odată cu dezvoltarea capitalismului se adîncea procesul de pauperizare a păturii țărănești, pămîntul devenind în acest sens obiectul unor speculații, al multiplelor mașinațiuni, pe seama cărora își agoniseau avutul cămătarii și precupeții ; la toate acestea trebuie apoi adăugate numeroasele inundații și neprielnicele condiții de secetă, recolta slabă din anii 1897—1899 — calamități care au sărăcit definitiv gospodăriile țărănești. Intensificarea contradicțiilor de clasă la sat, soarta țăranului sărac au constituit dealtfel tema investigațiilor lui Ivan Anghelov în cele mai reprezentative lucrări ale sale din perioada anilor 1900—1906 : *Dumnezeu a dat, Dumnezeu a luat, Furtună în inimă și pe cer, Jurămîntul.*

În primele două lucrări pictorul consemnează tragedia unui țăran al cărui pămînt fusese nemilos bătut de grindină. Dacă în tabloul *Dumnezeu a dat, Dumnezeu a luat,* imaginea țăranului apare zdrobită de durere, căutîndu-și în religie consolarea, ca urmare a unor grele presimțiri care-l apasă, în schimb, cea din lucrarea *Furtună în inimă și pe cer* (1905, ilust. 71) este tratată cu totul altfel de pictor. Prin menținerea aproape a acelorași elemente compoziționale (pămîntul devastat de grindină, norii grei de furtună retrăgîndu-se la orizont, figura țăranului în primul plan), pictorul adaugă aici cu totul alte simțăminte în gesturile comportamentului omului cuprins de o grea năpastă. Prinzîndu-se cu mîinile de brîu, acest țăran bătrîn pare ca si împietrit privind la roadele pămîntului obținute printr-o îndelungată și anevoioasă trudă, iar acum distruse de grindină. În zugrăvirea feței arsă de soare a acestuia pictorul a dat glas unei întregi game de stări sufletești ca : suferință, mîhnire, gînduri sumbre, lucidă concentrare de sine, nicidecum însă expresiei servilei umilinți în fața naturii. Ideea aceasta el o subliniază, dealtfel, și în titlul tabloului. Într-adevăr, vedem

Scanned with OKEN Scanner

cum în sufletul țăranului ia proporții protestul, furtuna, tabloul căpătînd din această cauză sonorități de dramă a omului neînduplecat și dîrz, plin de curaj, neînfrînt de stihiile dezlănțuite ale naturii. Peisajul contribuie și el la dezvăluirea substratului de idei și emoțional caracteristic acestei pînze. Artistul pictează în tușe largi și cu dezinvoltură cerul, norii, grei și încărcați de ploaie, cîmpul răscolit cu spicele căzute la pămînt. Proiectată pe un asemenea fond, figura țăranului apare deosebit de monumentală și plină de gravitate.

În tabloul *Jurămîntul* (1906, ilust. 72) Anghelov din nou tratează o temă inspirată din lumea satului. De data aceasta este vorba de o compoziție cu numeroase personaje în care înfățișează un conflict izbucnit între mai mulți oameni aparținînd diferitelor grupuri sociale.

Alegîndu-și ca subiect al tabloului un litigiu iscat între țărani din cauza pămîntului, el aduce în prim plan pe reprezentanții autorității locale (în mod obișnuit ei rezolvau asemenea neînțelegeri) din care făceau parte avocatul, judecătorul și preotul din sat, ei fiind văzuți oarecum în opoziție cu grupul numeros al țăranilor. Unul din țărani sărută crucea, rostind jurămîntul, altul, zugrăvit în centrul pînzei, doar a ridicat mîna în vederea depunerii jurămîntului ; în ochii acestuia, îndreptați către preot, în mișcarea trupului său masiv deosebit de veridic, pictorul a fixat starea de frămîntare interioară și de furie. Imaginea figurii acestui țăran se conturează în acest sens la fel de remarcabilă ca și cea din pînza analizată mai înainte : și într-una și în cealaltă sînt scoase în evidență același protest îndreptat împotriva asupritorilor, robustețea spirituală a oamenilor din popor, și acolo și aici fiind respinsă slugărnicia umilitoare, de data aceasta nu în fața forțelor oarbe ale naturii, ci în fața autorităților. De obicei, cînd se analizează acest tablou, se fac referiri ca la unul din evidentele sale neîmpliniri, la faptul că pentru zu-

grăvirea fizionomiilor țăranilor ce stau în picioare, în partea dreaptă, pictorul a apelat la unul și același model și că, din această cauză, sînt lipsite de expresivitate. Însă, înainte de toate ar trebui să comparăm starea sufletească în care se află acești țărani în vîrstă — în general oameni necăjiți, timizi, frămîntîndu-și căciulile în mîini — cu figura centrală ce domină întregul tablou, pentru a înțelege că pictorul a urmărit un efect compozițional : semnele unei revolte mocnite contrapunîndu-le umilinței de veacuri precum și smereniei.

Cromatica pînzei are o factură luminoasă, culorile sînt puse în tente delicate și armonioase. Costumele mai policrome ale cîtorva țărani din planul al doilea contrastează cu tonalitatea închisă a îmbrăcămintei preotului și a ajutoarelor acestuia. Cu mult meșteșug pictează el peisajul din jur al unei zile înăbușitoare de toamnă în plină amiază, soarele care se strecoară printre nori inundînd cu strălucirea razelor sale făpturile acestor oameni ca și înălțimile munților din depărtare acoperiți de zăpadă.

Anghelov a executat și numeroase alte lucrări zugrăvind viața țărănimii bulgărești, dar în nici una nu a reușit să atingă un grad de o asemenea adîncime și veracitate ca în lucrările amintite. Preocupările sale s-au îndreptat, totodată, și spre genul peisagistic și cel portretistic. În peisajele pictate de el între anii 1906—1912 domină mai cu seamă o meditație lirică (*Sălciile uscate*, ilust. 73, *Lanul*, *două sălcii* și altele).

Poate cel mai important și interesant pictor care și-a desfășurat activitatea în Bulgaria în această perioadă a fost Iaroslav Veșin (1860—1915). A sosit în Bulgaria în 1897 ca pictor deja format și consacrat, bucurîndu-se de un bun renume prin tablourile sale de gen inspirate din viața satului slovac. Multe din lucrările timpurii ale acestuia, tratînd subiecte cu caracter literar-descriptiv, erau cunoscute în propria sa patrie și la München,

Scanned with OKEN Scanner

unde tînărul artist studiase pictura cu K. Piloty, și, mai tîrziu, cu polonezul I. Brandt. Dealtfel, în lucrările lui Veșin, pînă la stabilirea lui definitivă în Bulgaria, tradiționalele motive proprii picturii de gen cehe, la care distingem un tot mai larg interes pentru tematica țărănească, se întîlnesc laolaltă cu specificele valențe ale picturii de gen nemțești din acei ani, mărginită de înclinația excesivă pentru narativism, atrasă mai mult de scenele burlești cu conținut anecdotic, adeseori lipsite de un suport grav de idei și de o viziune generalizatoare asupra vieții. Și, totuși, în multe din aceste pînze se simte prezența spiritului acut de observație al artistului în tratarea expresiei fizionomiilor țăranilor săi, — în mod vădit el plecînd de la modele ale artei clasicului ceh Iosef Manes.

În privința formării lui Veșin ca artist, un considerabil rol l-au avut relațiile de prietenie ale acestuia cu pictorul de formație realistă I. Brandt, precum și cu un alt pictor polonez cu vederi democratice — V. Kowalski. Într-adevăr, după cum notează pe bună dreptate cercetătoarea bulgară a creației lui Veșin, profesor M. Țonceva, menținerea unei legături directe cu acești doi pictori polonezi l-a ocolit întrucîtva pe tînărul Veșin de influența nefastă a convergențelor reacționare caracteristice artei germane [17].

Odată cu venirea lui Veșin în Bulgaria o nouă pagină se deschide creației sale, ea dezvoltîndu-se în două direcții : cea a tabloului de gen cu temă țărănească și cea a picturii bataliste.

Atenția lui se îndreaptă spre investigarea vieții satului bulgăresc, a diverselor laturi ale colectivității rurale, constituia de fapt pentru pictor un fel de continuare firească a creației sale, pentru că și în Bulgaria găsise aceleași elemente comune cu viața Slovaciei natale. Totuși, contactul lui Veșin cu realitățile bulgărești, cu cele ale satului aflat într-o stare jalnică de ruină, l-a obligat să-și modifice în

scurt timp părerile referitoare la obiectivele artei. Ca urmare, lucrările sale capătă un aer mai grav și arată o mai mare scrupulozitate din partea artistului atît în alegerea subiectelor, cît și în tratarea fizionomiilor umane.

O influență favorabilă a avut asupra creației lui Veșin ambianța societății din jurul pictorilor și scriitorilor realiști bulgari, în mijlocul căreia s-a aflat din primele zile ale venirii sale în țară. Cercetînd satul bulgăresc, a observat mizeria și sărăcia, munca crîncenă, supraomenească, a țăranului, reușind în același timp să-i evidențieze dîrzenia și tăria proprii trăsăturilor lui de caracter, candorile cu care își manifesta bucuria și aspirația către un viitor fără de împilare. Drept mărturii stau în acest sens pînzele executate de el la sfîrșitul ultimului deceniu al secolului trecut și intitulate semnificativ : *Treieriș în Radomirsko* (1897), *Cărbunarul* (1897), *Plugarul* (*Țarina*, 1899), *Întoarcerea de la tîrg* (1898) și altele.

Dacă Mîrkvicika sau Anghelov în tablouri pe tema muncii țăranului căutau să descifreze ceva din armonia existentă între strădaniile omului și atotputernicia ascunsă a pămîntului, în cele ale lui Veșin munca pămîntului este, dimpotrivă, îndîrjită și chinuitoare. Astfel, în cadrul temei treierișului el subliniază cantitatea enormă de muncă pe care țăranul o are de îndeplinit în acest caz : treieratul se desfășoară cu cele mai primitive mijloace, istovind și oameni și animale. Compoziția tabloului *Treieriș în Radomirsko* este construită în așa fel încît privitorul poate imediat percepe ritmul amețitor al muncii : caii în spume aleargă în mare goană în cerc, înfășurînd frînghia groasă împrejurul unui stîlp, ridicînd în aer un nor de praf imens, iar totul pare că nu are nici sfîrșit, nici limită în această mișcare monotonă. În acest caz individul nu este stăpînul muncii sale, ci constituie doar o parte din procesul muncii ce se desfășoară. Veșin ne apare în acest tablou timpuriu deja ca un iscusit de-

Scanned with OKEN Scanner

senator și pictor — și anume în felul în care reușește să traseze cu un real meșteșug siluetele cailor, zugrăvind cu un simț viu impetuoasa lor mișcare, clăile de grîu galben-cafenii, aria cu spice de grîu călcat de cai, aerul încărcat de arșiță și de praf, etc.

De-a lungul anilor nu o dată artistul a reluat tema treierișului, însă tocmai această lucrare de început a rămas ca una care a fixat pregnant și cu sinceritate termenii relației sale cu realitatea atroce a muncii omului de la sat.

În pînza *Plugarul (Țarina)* figura centrală îl înfățișează pe un țăran bătrîn ce-și ară pămîntul cu boii înjugați la un plug de lemn. Dacă în tabloul analizat anterior a urmărit să surprindă atmosfera generală a muncii, în *Plugarul* se oprește asupra chipului principalului său erou — un țăran pe care îl împinge în prim planul compoziției cît mai aproape de privitor. Într-un anumit fel tabloul are afinități cu pînzele lui Ivan Anghelov, în primul rînd prin prezența sentimentului de adîncă compasiune exprimată de artist față de condiția țărănimii. Vești își manifestă nu numai simpatia și afecțiunea față de soarta țăranului, dar îi evidențiază și tenacitatea, legăturile sale ancestrale cu pămîntul. Lucrul acesta îl mărturisește însăși figura cu forme butucănoase a țăranului ajuns la o vîrstă înaintată, expresia feței sale, dar și titlul dat tabloului : *Țarina*.

Pămîntul devine eroul principal al multora dintre tablourile pictorilor bulgari — el fiind reprezentat și ca izvor al vieții, care ne dăruiește pîinea și care ne oferă bucuria roadelor muncii, dar și ca obiect al unor conflicte litigioase și al prădăciunii. Nu o dată au înfățișat artiștii aprigele discuții pe care le purtau grupurile de țărani fără de pămînt la marginea unui hotar de ogor, demonstrînd atașamentul adînc, umilința pe care țăranul sărac o avea față de peticul de pămînt, dezvăluind în același timp durerea acestuia cînd cotropitorii străini îl alungau de pe vatra strămoșească lăsîn-

du-l fără pîine și fără adăpost. Cu nimic nu caută Veșin să idealizeze viața ca și universul rustic al țăranului. Pentru el figura acestuia se identifica, înainte de toate, cu aceea a unui om chinuit, oropsit, zdrențuit, adus la sapă de lemn. Truda pe ogor înseamnă pentru țăran un imens chin : pămîntul îi apare pietros, uscat, pîrjolit de soare. Însă numai omul putea fi adevăratul său stăpîn — metafora aceasta existențială pare s-o confirme Veșin în tabloul său, investit cu un fond grav, vibrant.

Pictată magistral, din punct de vedere al meșteșugului, pînza de dimensiuni relativ modeste intitulată *Întoarcere de la tîrg* (ilust. 74) ocupă un loc cu totul distinct în cadrul creației artistului. Peisajul de iarnă cu iluminări albăstrii în zare, așa cum apare el în ceasurile de crepuscul, caii, eliberați de mulțimea de bagaje, ce o rup repede la fugă, figura țăranului călare — toate acestea sînt reproduse după modele aievea din viață. Cu o autentică spontaneitate artistică conturează Veșin peisajul unei zile de iarnă geroase, orizonturile înzăpezite : apelînd la tușe mici care par a se contopi între ele, artistul își construiește suprafața tabloului din cele mai delicate gradații ale unor raporturi de culoare (tonuri de roz, albăstrui liliachiu). Însăși maniera dinamică a „scriiturii" picturale vine în sprijinul concretizării senzației de mișcare, accentuează starea de meditație solitară a omului, a comunității sale cu natura din jur. Prezența unei receptivități calde, atente, față de om și universul său reprezintă nota caracteristică, intimă, pentru cele mai valoroase pînze ale lui Veșin ; iar în toate, figura omului apare sub egida unei coexistențe seculare cu natura.

Particulara frumusețe a peisajului natural bulgăresc — cu înălțimi muntoase abrupte și cu rîuri repezi și limpezi, ale lanțului balcanic — a stat tot timpul în centrul atenției pictorului. Asemenea tablouri ca *Contrabandiștii* (1898, ilust. 75), *În Balcani* pun în lu-

Scanned with OKEN Scanner

mină în acest sens variate aspecte ale bogăției manifestărilor naturii acestei țări în tot timpul anului. Veșin s-a impus, dealtfel, ca unul din cei mai marcanți peisagiști ai Bulgariei. Peisajele sale reținprin factura lor materială, fiind pictate totodată cu un simț plin de rafinament pictural, de delicatețe în tratarea semitonurilor.

A executat de asemenea numeroase scene inspirate din viața cotidiană vînătorească și din cea a piețelor din Sofia, Odrin și din alte orașe. Nu rareori reușește să includă în scenele de gen inflexiuni ale unor motive sociale *(Tîrgul de cai din Sofia, În fața tîrgului)* [18].

Concomitent cu tablourile de gen, pictorul a definitivat și o serie de opere cu tematică batalistă.

În anul 1904, angajîndu-se ca slujbaș la Ministerul de război, Veșin a realizat un număr de tablouri pe teme istorice și de război. Multe din ele comportă interpretări ale unei retorici pompoase, de paradă, deși sînt executate la un înalt nivel profesional — bagajul de cunoștințe deprins în clasa lui Brandt tocmai aici concretizîndu-se în termeni foarte limpezi. Cu toate acestea, a înclinat întotdeauna spre valorificarea talentului său în scopul creării unor opere cu adînci rezonanțe sociale, fie că era vorba de o scenă de introspecție lirică sau de gen, de peisaj sau portret.

Cu prilejul aniversării a 25 de ani de la epopeea de la Șipca, pictorul a realizat o seamă de tablouri, pentru care execută numeroase studii după natură, și se întîlnește în acest scop cu mulți dintre participanții în viață ai eroicelor lupte din războiul ruso-româno-turc. Ceea ce l-a impresionat pe Veșin a fost peisajul : acele spații enorme, coastele abrupte stîncoase, versanții înclinați ai munților Balcanici. Dorința de a dezvălui măreția naturii și măreția faptei omului l-a determinat să caute noi forme compoziționale în abordarea tabloului batalist. Astfel, în pînza *Drapelul*

Samarei (1910—1911), îl înfăţişează pe bătrînul sergent purtător de drapel Nikolai Korcev pe fundalul unui defileu de munte. Acesta ţine în mînă drapelul sfînt al oraşului Samar, cel care slujise drept simbol al frăţiei de arme dintre luptătorii ruşi şi bulgari. Soldatul — a cărui faţă cu trăsături simple şi blînde pictorul o conturează cu o sinceră afecţiune — parcă ar asculta ecourile ce răzbat dintr-un trecut eroic, de el fiind legată fiecare piatră din acest defileu (ilust. 77). Combinaţia dintre peisajul robust scăldat de razele soarelui, şi imaginea impunător de bărbătească, concentrată şi, în felul ei, majestuoasă, a soldatului cu părul cărunt este de natură să investească acest tablou cu resorturi grave şi epice. Cu o deosebită strălucire şi-a pus Veşin aici în evidenţă talentul său de peisagist. Pictorul şi-a construit cu o asemenea măiestrie artistică elementele compoziţionale ale tabloului dezvăluind o multitudine de planuri desfăşurate în adîncime ale spaţiului, încît această pînză de dimensiuni reduse pare a fi o operă de proporţii cu adevărat monumentale. Cu extrem de delicate alăturări de tonuri cromatice este sugerată în tablou perspectiva aeriană ; la rîndul lor, solid, consistent, sînt pictaţi masivii stîncoşi din fundal ; figura bătrînului soldat, de asemenea, este destul de reuşit elaborată în culoare, fiind fixată în tuşe largi, spontane.

Democratismul artei lui Veşin cu o deosebită pregnanţă a ieşit în evidenţă în tablouri ce fac parte din aşa-numita „Serie balcanică“ (1913—1914). A participat direct la război, în calitate de pictor, fiind asemenea lui Vereşciaghin, martor ocular al eroismului şi abnegaţiei soldaţilor pe cîmpurile de luptă — oameni ce vor deveni personajele viitoarelor sale tablouri. „Iaroslav Veşin a fost unul care a putut discerne evenimentele de război în complexitatea lor contradictorie : subliniind eroismul şi sacrificiul unor luptători cu nimic excepţionali, şi, în acelaşi timp, arătînd cît de înspăimîntătoare

Scanned with OKEN Scanner

este forța de distrugere a războiului — scrie M. Țonceva. În acest sens, pictorul a știut să evidențieze și să exprime un lucru deosebit de important : că personajul principal — elementul motrice în orice război — îl constituie soldatul, individul de rînd“ [19].

Ceea ce impresionează în tablourile cu tematică de război ale lui Vești este expresia vie deosebit de pregnantă a convingerilor democratice intime ale autorului lor, din acest punct de vedere apropiindu-se de creația pictorului rus V. Veresciaghin. În continuare, tentația elaborării unor noi forme sintetizatoare de exprimare l-a condus la depistarea celor mai dramatice, celor mai acute și particulare momente ale evenimentelor istorice care ar fi putut întruchipa pe deplin și convingător ideea operei.

În tabloul *Retragerea turcilor de lîngă Liule-Burgas* (ilust. 76), de pildă, l-a preocupat latura redării tragediei înfrîngerii în urma unei violente ciocniri militare. Pictată cu temperament, această pînză schițează un sinistru tablou al spectrelor distrugerii, al deznădejdii și durerilor umane. Noroiul mocirlos îmbibat de ploaie acoperind drumurile carelor de luptă, contururile lipsite de orice formă ale corpurilor omenești sfîrtecate și ale obiectelor abandonate, luminate cu o extremă precizie de un soare nemilos, toate acestea sînt elemente care, într-adevăr, descriu cu o extremă concizie un tablou al retragerii, amintind de pînzele create de Veresciaghin, Polenov și de alți pictori ruși. Poziția artistului față de dezastrele războiului — la fel de fermă și manifestîndu-se tot atît de viguros ca în tablourile executate în ulei — o putem identifica și în admirabilele sale lucrări în acuarelă, în desenele pregătitoare și în crochiuri, multe din acestea constituindu-se deja ca opere de sine stătătoare (*Lîngă ambulanță, Convoi de care* și altele).

Moartea a întrerupt lucrul lui Vești la tablourile din așa-numita „Serie balcanică“. Dar

chiar și acele puține opere pe care el a reușit să le ducă la bun sfîrșit îl situează în rîndul reprezentanților de frunte ai artei realiste din timpul său. Veșin a înzestrat pictura bulgară cu noi imagini de o expresivitate impunătoare prin amplul lor conținut umanist ; s-a dovedit a fi, de asemenea, un remarcabil pedagog, formînd o întreagă pleiadă de valoroși artiști ca N. Petrov, A. Mihov, E. Konsulova-Vazova și alții.

Mîrkvicika, Mitov, Anghelov, Veșin sînt cei care au schimbat vechea gardă de artiști din epoca Renașterii bulgare, introducînd în artă noi genuri, înlăturînd definitiv vechi canoane și influența tradiționalelor forme religioase. Predominantă în pictură devine scena de gen. Într-adevăr, în formele scenei de gen, în peisaj, în tabloul batalist, pictorii realiști ce s-au afirmat după Eliberare nu au făcut decît să arate realitatea în aspectele ei vii, concrete, așa cum au văzut-o, să înfățișeze munca, asprele condiții de viață ale țărănimii bulgare, tradițiile și obiceiurile satului bulgăresc, clipele de bucurie și de tristețe ale vieții de zi cu zi. Dar puțini dintre artiștii bulgari de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primul sfert al secolului al XX-lea s-au putut ridica pînă la echivalențele unor inefabile sinteze sociale, în care să consemneze lupta socială și să sublinieze prezența contradicțiilor de clasă, — așa cum o făcuseră în operele lor poeții, scriitorii și publiciștii. Cu toate acestea, rolul pictorilor realiști a fost imens ; ne referim la faptul că întreaga lor activitate pe tărîm social și de creație a fost îndreptată înspre punerea temeliilor unei culturi democratice autohtone. Ei sînt, în acest sens, promotorii creării unei școli naționale de artă ; din Școala de desen, din atelierele lui Mîrkvicika, Veșin și ale altora deja ieșiseră în acest răstimp zeci de artiști talentați, înzestrați cu remarcabile calități individuale.

Maeștrii și pedagogii bulgari au transmis discipolilor lor nu numai tainele meșteșugului de-

Scanned with OKEN Scanner

senului și picturii dar și o statornică dragoste pentru tezaurul tradițiilor culturii materiale și spirituale bulgare, prezența acestora răsfrîngîndu-se în multiple forme în propria lor creație. Aceste permanențe democratice care au însoțit procesul de afirmare a școlii naționale, substratul progresist al trecutului artistic pe care îl moșteniseră au contribuit la formarea unei noi generații de artiști.

PARTEA A DOUA

Cristalizarea unor fenomene noi în arta bulgară din primele decenii ale secolului XX a avut loc în atmosfera plină de neliniște și contradicții a afirmării și luptei noilor forțe sociale și instaurării unor noi relații. Rapidul proces de diferențiere a concepțiilor artistice și estetice s-a înfăptuit în strînsă legătură cu efervescența tot mai intensă a vieții societății bulgare ce pășea pe drumul dezvoltării capitaliste — fapt ce și-a pus amprenta asupra creației artiștilor aparținînd diferitelor orientări, accentuînd însăși problematica tratării din operele lor, determinîndu-i în acest fel să caute alte forme de investigație artistică.

Cercurile reacționare ale burgheziei autohtone, cu sprijinul agenturii imperialiste străine, antrenase țara în tot felul de aventuri politice și militare umilitoare. Ca urmare, Bulgaria participă la conflagrația primului război mondial, în calitate de cobeligerant al Austriei și Germaniei ; astfel, această țară, după înfrîngerea suferită în urma războiului, a fost împinsă în pragul unei crize și ruinări economice profunde.

Puternica înrîurire exercitată de ideile Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, formulînd căile luptei și țelurile clasei muncitoare din toată lumea, a constituit factorul care a contribuit, pe de altă parte, la intensificarea mișcării revoluționare, la ascuțirea con-
 tradicțiilor sociale pe plan intern, la o amploare

a demonstrațiilor maselor muncitoare precum și la răscoale în rîndurile armatei bulgare. În anul 1919 partidul social-democrat muncitoresc bulgar (socialiștii tesneaci) se transformă într-un partid de tip nou — în partidul comuniștilor, influența acestuia în rîndurile poporului crescînd vizibil. Îngrozită de valul revoluționar care se răspîndise pe întregul teritoriu al țării, burghezia bulgară este constrînsă să facă compromisuri. După abdicarea țarului Ferdinand, ia ființă un guvern al Uniunii agricole în frunte cu Alexandăr Stamboliiski. Însă de teama de a nu izbucni o revoluție, cercurile conducătoare burgheze se văd nevoite să-și unească forțele în vederea înăbușirii ei, să creeze și să finanțeze organizații de tip monarho-fascist, în scopul pregătirii unei ofensive decisive. În anul 1923 clica fascistă a preluat în mîinile ei puterea, ucigîndu-l mișelește pe Stamboliiski, declanșînd în rîndurile maselor populare un șir de represiuni sîngeroase și o sălbatică teroare. Comuniștii bulgari cheamă masele sub stindardul luptei împotriva fascismului, trecînd intens la organizarea Răscoalei armate din septembrie 1923, ea înscriindu-se în istoria frămîntată a poporului bulgar ca una din cele mai eroice și tragice pagini. Răscoala nu a avut sorți de izbîndă, fiind înăbușită cu cruzime, înecată în sînge ; ca urmare, sute de patrioți bulgari au fost spînzurați, împușcați sau aruncați în închisori. În pofida acestui eșec, Răscoala din septembrie a lăsat cele mai profunde urme în conștiința națională, în procesul de emancipare a vieții sociale și culturale a țării.

Timp de mai mulți ani reacțiunea fascistă a supus unei cumplite prigoane tot ce era înaintat, progresist, în această țară, iar în anul 1934, după o nouă lovitură de stat, s-a instaurat în Bulgaria în mod fățiș dictatura fascistă. Însă, în același timp, creștea și valul împotrivirii, deveneau tot mai viguroase forțele care se alăturaseră luptei pentru răsturnarea fascis-

Scanned with OKEN Scanner

mului, se întărea legătura Partidului comunist bulgar cu masele largi populare, a cărui autoritate sporise atît în interiorul țării, cît și dincolo de hotarele ei. Sub conducerea lui Gheorghi Dimitrov, în condițiile terorii și persecuției comuniștilor, în anii celui de al doilea război mondial a luat ființă Frontul unic antifascist și patriotic, care a început să desfășoare o rezistență organizată contra fascismului ; se consolidaseră totodată punctele de opoziție armată în interiorul țării, intrînd în acțiune în acest sens zeci de eroice detașamente de partizani.

În anul 1944 a avut loc înfăptuirea insurecției armate naționale care a deschis poporului bulgar noi perspective de dezvoltare.

Ideile socialismului, lupta proletariatului mai înainte de toate și-au găsit o particulară reflectare în literatura bulgară, și, în primul rînd, în poezie — iar numai după aceea și în artele plastice [20]. În deceniul al treilea cultura proletară acumulase de-acum o însemnată experiență capabilă să înlesnească apariția primilor germeni ai realismului specific epocii socialiste de mai tîrziu.

Începînd cu sfîrșitul secolului trecut, în Bulgaria, în același timp, un avînt sensibil luaseră direcțiile criticii de artă materialiste, progresiste, care s-a dovedit în stare să abordeze și să soluționeze o serie de importante probleme specifice de estetică și de teorie a artei în general. Încă din deceniul al nouălea al secolului XIX, în scrierile lui Dimităr Blagoev, fondatorul socialismului științific în Bulgaria, și ale tovarășilor săi apropiați, în paginile revistei „Novoe vremea“ au fost aduse în dezbatere aspecte esențiale ale artei ca și ale literaturii contemporane [21]. Marxiștii bulgari și-au îndreptat focul polemicii lor ascuțite mai ales împotriva teoriilor artei cu substrat reacționar — a așa-numitei „artă pură“, și „artă pentru artă“. Revista „Novoe Vremea“ publica în acest sens cu regularitate articole în care se aducea

o critică severă unor asemenea poziţii teoretice. „Artiştii care se sprijină pe acest principiu unilateral de clasă sînt neîndoielnic sterili, iar operele lor — lipsite de orice substanţă vitală“, scrie Blagoev [22]. Dimităr Blagoev sublinia, în continuare, că arta reprezintă un fenomen social, legat nemijlocit de reflectarea realităţii. De asemenea, în articolele sale erau ridicate unele probleme cu privire la rolul concepţiei artistului, al conţinutului de idei şi al caracterului tendenţios pe care îl implică literatura şi arta. În acest fel, Blagoev şi alţi partizani de idei ai acestuia porneau de la principii partinice şi de clasă în formularea criteriilor de judecată a artei, condiţionînd dezvoltarea ei de lupta socială a proletariatului. Şi cu toate că, uneori, o serie de autori bulgari îşi exprimaseră părerea că, „arta pentru proletari“ ar putea lua naştere numai după victoria deplină a cauzei clasei muncitoare, totuşi, însemnătatea acestora în direcţia promovării unor poziţii estetice orientative marxiste în viaţa artistică a Bulgariei a fost în multe privinţe definitorie. Erau, de fapt, primii paşi în acest domeniu, dar ei au fost hotărîtori pentru procesul ulterior al emancipării progresiste a gîndirii artistice. Chiar într-unul din articolele sale de început (1897), Blagoev scria despre două cerinţe fundamentale în legătură cu precizarea rolului artei şi literaturii şi a locului pe care ele îl ocupă în viaţa socială : „...literatura exprimă o atitudine faţă de viaţă... influenţa pe care literatura o poate exercita asupra societăţii este enormă, însă, această influenţă ar putea fi cu atît mai fertilă cu cît ar fi mai limpede, cu atît mai adevărată şi în concordanţă cu datele ştiinţei contemporane cu cît ar explica cauza fenomenelor“ [23].

Noile evenimente ce aveau loc în viaţa socială îşi imprimau pecetea lor şi asupra dezvoltării artelor plastice.

În perioada primelor decenii ale secolului al XX-lea, alături de Mitov, Veşin, Mîrkvicika,

Anghelov şi alţi reprezentanţi ai realismului de larg suflu democratic, încep să creeze o întreagă pleiadă de alţi pictori, foşti elevi şi discipoli ai acestora. Mulţi dintre pictorii tineri din primele decenii ale acestui secol abordează în principal genul portretistic, peisajul ; de asemenea ei sînt creatorii unor compoziţii cu caracter intimist, în care există unul sau cel mult două figuri umane. În privinţa tabloului cu conţinut tematic, preocupările artiştilor nu merg spre descrierea amplă a vieţii concrete, cotidiene, a oamenilor, ci îşi concentrează atenţia asupra trăsăturilor individuale ale personajelor, descifrării stărilor lor sufleteşti. În creaţia noii generaţii de artişti se observă, pe de altă parte, o intensificare a căutărilor de noi procedee de exprimare picturală. Astfel, în anul 1903, în Bulgaria, ia fiinţă asociaţia artistică „Arta contemporană", în care intră binecunoscuţi pictori de mai tîrziu ca Stanislav Ivanov, N. Marinov, N. Petrov, E. Karamihailova şi alţii, care îşi propuseseră ca ţel de a asimila metodele mai noi de investigaţie proprii artei contemporane, precum şi de a studia bogatul fond al tradiţiilor autohtone. În sfîrşit, în anul 1912, se creează Societatea pictorilor bulgari din sud (în oraşul Plovdiv). În fruntea ei este desemnat Hristo Stancev, unul dintre eminenţii pictori realişti din acea vreme, a cărui creaţie va ajunge la o deplină înflorire în deceniul al treilea. În această perioadă îşi desfăşoară activitatea şi alţii pictori ca Ţ. Todorov, N. Mihailov, A. Mutafov, A. Mihov, sculptori ca J. Spiridonov, A. Nicolov, caricaturişti ca A. Bojinov. Autenticitatea cadrului în care oamenii îşi duceau viaţa de zi cu zi, elogiul adus farmecului simplităţii patriarhale, atît de tipică pentru pictura bulgară din ultimul deceniu al secolului trecut, cedează acum locul explorărilor cu substrat analitic ale unor complexe stări individuale umane, ale unor momente tranzitorii de manifestare în zugrăvirea naturii. Suferă o transformare însuşi modul

de abordare de către pictorii bulgari a figurii umane. În acest sens, una din principalele izbînzi ale picturii bulgare din primele decenii ale secolului al XX-lea, o constituie, fără îndoială, apariţia portretului cu valenţe psihologice.

Genul portretistic avea de fapt în arta tradiţională autohtonă străvechi origini. Într-adevăr, tendinţei de a fixa în mod veridic, coerent, însuşirile fizionomice ale celui portretizat, — ea fiind tipică pentru pictorii bulgari ai secolului al XIX-lea — acum i se adaugă poliritmia expresivă a unui psihologism aprofundat, preocuparea pentru redarea subtilelor nuanţe ale unor trăiri, ale unor stări emotive sufleteşti. Se modifică şi forma de exprimare artistică, însăşi maniera plastică propriu-zisă se impune printr-o notă cît mai diferenţiată. Astfel, portretele celor mai mulţi pictori înfăţişează personalităţi de frunte ale culturii bulgare — scriitori, poeţi, actori, artişti ; iar întregul ansamblu de particularităţi portretistice oglindeşte universul afectiv al unor oameni ce-şi trăiau intens epoca lor, cuprinşi fiind ori de o melancolică meditaţie, ori de tulburătoare elanuri interioare, de romantice şi ingenue visări. Cele mai reuşite exemplare din seria acestor portrete scot în evidenţă imaginea tipică a omului existent în Bulgaria la începutul secolului XX — perioadă cînd poporul acestei ţări, luptînd în continuare pentru înlăturarea definitivă a tarelor fostei administraţii feudale turceşti şi pentru unirea statală, trecea prin momente apăsătoare, ca rezultat al nesăbuitelor aventuri militariste în care fusese împins de guvernul ţarului Ferdinand ; în acelaşi timp, însă, în interiorul ţării lua amploare mişcarea revoluţionară şi creşteau rîndurile partidului socialiştilor tesneaci — nucleul partidului de mai tîrziu al comuniştilor bulgari.

Particularităţile portretistice evidenţiate de Ţ. Todorov (1877—1953) — elev al lui Ivan Mîrkvicika — se disting prin virtuţi de o izbitoare omogenitate, — principalul lor accent

Scanned with OKEN Scanner

căzînd pe latura emoţiilor omului, pe pregnanţa expresivităţii psihologice. Concepute riguros din punct de vedere compoziţional, portretele sale denotă, dealtfel, o structură cromatică destul de complexă : locul purelor tonuri de culoare locală — procedeu atît de caracteristic pentru elaborarea portretelor din perioada precedentă — este luat acum de incantaţia unei game alcătuite din fine nuanţe cromatice. Un exemplu concludent în acest sens este expresivul portret al mamei artistului (1910, ilust. 78). Pictorul în mod frecvent îşi alegea modelele din rîndul unor eminenţi poeţi, scriitori, oameni de ştiinţă, contemporani bulgari. Lui îi aparţine execuţia unor asemenea portrete ca cele dedicate lui I. Iovkov, P. Iavorov, B. Penev (ilust. 79).

Stanislav Ivanov (1875—1951) — autor a o seamă de portrete de o delicată factură psihologică — a fost elevul lui Mîrkvicika precum şi unul din organizatorii asociaţiei „Arta contemporană". În lucrările sale de început se resimt filiaţiile pictorului cu repertoriul tematic din opera fostului său profesor. Ivanov a creat în acest sens o serie de compoziţii inspirate din scenele de gen ale vieţii rustice, în care atrage atenţia îndeosebi chipurile sale de femei modeste şi pline de gingăşie, pictate după modele luate din realitate.

Ca şi Todorov, Stanislav Ivanov pleacă înainte de toate de la o reală predispoziţie pentru zugrăvirea figurii individului, a particularităţilor lui specifice. Încă de la primele portrete obţine rezultate frumoase pe linia diferenţierii unui registru cromatic de tonuri argintii extrem de rafinate şi discrete totodată (*Frunze de toamnă*, 1906).

În creaţia artistului (cu deosebire în anii de debut) se făcuse remarcată orientarea lui în direcţia abordării peisajului citadin (*Strada Zlatarski*, ilust. 80, *Înserare* şi altele) — un gen artistic cu totul nou pentru pictura bulgară ; tinzînd să-i confere un cadru de rigu-

roasă construcție arhitecturală, artistul în același timp adaugă peisajului urban palpitația vie a petelor de lumină, unde, agitîndu-se, reflexe insesizabile ale culorii și ale nuanțelor ei servesc drept principal suport în configurarea atmosferei și conținutului poetic al acestuia. Motivele tablourilor lui Ivanov sînt extrem de simple : cartiere mărginașe, fundături de străzi, curți dosnice ale unor case mizere — toate acestea fiind consemnate de pictor ca fragmente ale unei vieți deloc vesele, plină de griji, a individului care trăiește la oraș. Prezența acestor modalități de tratare strict picturale este cea care și diferențiază peisajele lui Ivanov de tablourile lui Mîrkvicika sau Mitov, de exemplu, unde de fiecare dată ne era sugerată un fel de evocatoare poveste în imagini plastice [24].

Elev al lui Veșin, N. Petrov (1881—1916) s-a impus ca un marcant reprezentant al pleiadei de pictori ai peisajului urban [25]. Vizibilului i-a imprimat Petrov propria lui viziune interpretativă particulară, cu înclinații, uneori, melancolico-elegiace, cele mai reușite lucrări ale artistului respirînd în acest sens un adînc fior poetic și autenticitate. Multe din peisajele sale reprezintă adevărate compoziții pe o temă dată, înfățișînd aspecte din viața cotidiană a Sofiei, cu piețele, parcurile și străzile acesteia. Orașul natal constituie pentru el un permanent izvor de inspirație, de unde și tendința de a fixa fizionomia cu totul aparte, individuală, a Sofiei (*Piața Adunării Naționale, Biserica Sf. Sofia,* ilust. 81). În cîteva pînze se fac simțite ecouri ale influenței impresionismului. Accentele de lumină, ocupînd un loc important în peisajele sale, nu devin un scop în sine, ele fiind întotdeauna subordonate reliefării structurii de bază a lucrării. Petrov a executat și cîteva portrete (*Portret de femeie,* 1906).

Peisajului s-au dedicat de asemenea pictorii A. Mihov și A. Mutafov. Ei au contribuit la dezvoltarea și afirmarea valoroaselor tradiții

realiste existente în acest domeniu pînă aproape de mijlocul secolului nostru.

Peisajele lui A. Mihov (n. 1879) înfăţişînd Munţii Balcani sau întinsele cîmpii dunărene au o vibraţie largă epico-monumentală, pictorul continuînd de fapt opera lui Veşin. Cele mai cunoscute tablouri panoramice peisagistice ale lui Mihov — *Peisaj de lîngă Silistra* (1909, ilust. 82), *Spărgător de gheaţă pe Dunăre în apropierea Silistrei* (1908) — reprezintă întinderi nemărginite ale şesurilor din preajma albiei Dunării. Lumina solară uniformă şi calmă, adîncimea planurilor în descrierea naturii — iată ceea ce îl atrage pe pictor; în această direcţie, el caută să-şi decanteze o paletă de nuanţe cromatice, în care predomină tonurile de verde şi de argintiu-albastru deschis. Peisajele sale sînt o glorificare a frumuseţilor pămîntului Bulgariei în diverse anotimpuri; pictorul se arată un statornic îndrăgostit de natura patriei sale, — iar acest extaz sincer în faţa atotputerniciei şi armoniei ei sublime conferă peisajelor lui Mihov o notă gravă şi poetică.

A. Mutafov (1879—1957) s-a afirmat ca pictor marinist. Peisajele sale marine sînt imagini care descriu întreaga bogăţie de tonuri şi culori specifice întinderilor nesfîrşite ale mării. Adesea aceste peisaje sînt populate cu oameni angrenaţi într-o activitate oarecare — pescari, diverşi navigatori — ceea ce face ca ele să apară, din acest motiv, extrem de umanizate. Ele scot în relief forţa şi curajul, triumful omului asupra stihiilor dezlănţuite ale mării (ilust. 83). Unele din peisaje sînt înzestrate cu un fior romantic, altele sînt pline de lirism, însă, atît unele cît şi altele relevă constante virtuţi ale unei transpuneri veridice.

În creaţia talentatului acuarelist N. Marinov (1879—1948) şi a pictoriţei E. Karamihailova (1875—1961), odată cu evocarea frumuseţii naturii, a vieţii concrete şi a omului se poate

totodată remarca o înclinaţie spre euforică visare, spre lirism (ilust. 84, 85).

În primele decenii ale secolului al XX-lea pentru prima dată în Bulgaria, într-o măsură egală cu pictura, ia amploare şi ramura sculpturii. În această vreme, sculptorii J. Spiridonov (1867—1945), M. Vasiliev (1867—1931) au creat cele mai valoroase lucrări aparţinînd genului portretistic, ele reprezentînd imagini ale unor eroi naţionali, poeţi, scriitori sau ale unor oameni de stat (Levski, Benkovski, Vazov). Sculptorii bulgari, întocmai ca şi numeroşi pictori din acea vreme, sînt atraşi cu deosebire de plastica portretului de interior (de mici dimensiuni). Un important loc ocupă, în acest sens, în creaţia de început a lui A. Nikolov (1878—1959) — unul dintre cei mai de seamă sculptori bulgari — lucrările de sculptură mică cu caracter liric, intim [26]. Îndeosebi reţin atenţia portretele sale feminine şi de copii, executate în marmură — materialul preferat al sculptorului. În alte portrete, cum sînt cele ale lui A. Balabanov (ilust. 86), I. Vasov, N. Petrov şi în altele, sculptorul atinge un pronunţat laconism, creînd chipuri armonioase şi pregnante ale unor oameni reprezentativi pentru cultura bulgară.

Preocuparea pentru investigarea orizonturilor lumii rurale, a expresivităţii chipului ţăranului real, autentic, cu ample consideraţii de ordin psihologic, s-a manifestat mai ales în creaţia unuia din cei mai interesanţi sculptori ai Bulgariei — Ivan Lazarov (1889—1952), elev al lui J. Spiridonov [27]. Grupurile sale sculpturale, inspirate după unele motive ale evenimentelor războaielor balcanice, aduc în memorie sugestii ale scenelor bataliste ale lui Veşin. Extrem de veridice şi profund umane sînt, spre exemplu, lucrările intitulate semnificativ: *Ei au învins*, *Din nou la luptă*. În decursul celui de al doilea deceniu, sculptorul realizează o seamă de compoziţii dedicate exclusiv tematicii rurale (*Figuri de ţărani rîzînd*,

Țăran odihnindu-se, Țărănci conversînd ; ilust. 87). În toate aceste plăsmuiri sculpturale deja se observă o clară conturare a chipului țăranului bulgar aparținînd comunității din care face parte — al țăranului extrem de sîrguincios, încrezător în forțele sale, nu lipsit însă de o undă de umor. La fel de distinct se conturează în aceste lucrări și forma unor procedee de tratare artistică — laconică și extrem de concisă. Însuși materialul (lutul ars, piatra locală cu nervuri de culoare verzui, către care se îndreptau mai cu seamă preferințele artiștilor), auster, însă cu structuri moi, calde, dar în același timp, de o factură aspră, avea darul să contribuie la reliefarea particularităților individuale ale acestor oameni pe care i-a modelat sculptorul. Lazarov abordează direct problematica creării compoziției sculpturale cu temă, în care caută să-și exprime propria lui viziune asupra individului. De obicei, sculptorul înfățișează două sau trei personaje — țărani care muncesc, se odihnesc ori se află într-o bună dispoziție sufletească. Acești eroi elementari ai lui Lazarov reținatenția datorită tocmai laturii lor vitale interioare.

În perioada ce a urmat primului război mondial un pronunțat avînt au cunoscut în arta bulgară diferite tendințe și direcții artistice. Este momentul cînd în revista „Hudojnik" se publicau lucrări ale unor poeți-simboliști bulgari, ale unor poeți moderniști din țările occidentale europene sau ruși. Opțiunile simboliste în Bulgaria nu au îmbrăcat însă forme distincte sau de nuanță extremistă, ele fiind mai mult un amestec eterogen de stiluri și curente. În această privință, viziuni cu substraturi misterioase, simboluri, alambicate reprezentări ale morții precum și ale suferințelor omului s-au plasat în centrul preocupărilor multora dintre artiștii bulgari.

Complexitatea acestei situații din cadrul culturii artistice autohtone fusese determinată în ultimă instanță de existența diverselor grupări

de artiști care împărtășeau opinii variate cu privire la rolul artei și la modalitățile ei de exprimare, nu rareori complicat de încifrate, simbolice, ba uneori chiar extrem de explicite, retorice. Cu toate acestea, dincolo de diversitatea stilistică și de multitudinea modalităților de exprimare în artă, tot mai limpede se întrevăd germenii formării celor două concepții cu platforme ideologice opuse — cea proletară și cea burgheză. Modalitățile de exprimare pe care le promovau aceste forțe divergente nu apar însă în forme pure ; dealtfel și în această vreme și mai tîrziu în cultura bulgară se constată existența unui cadru fertil de conlucrare între diferitele direcții pe plan artistic, iar unii dintre adepții acestora parcurg drumul complex al abandonării pozițiilor inițiale — acest proces fiind vizibil uneori chiar în limitele creației unui singur artist.

Contactul cu arta europeană contemporană, cu diferitele ei forme de manifestare, a constituit elementul stimulator pentru creația a numeroși artiști bulgari de seamă din perioada deceniilor trei și patru, care făcuseră cunoștință cu cultura sovietică și occidentală. Din rîndul acestora fac parte, de exemplu : A. Jendov, I. Petrov, G. Popov, B. Angheluşev, N. Tanev, K. Ţonev, B. Obreşkov, B. Gheorghiev, I. Penkov, D. Uzunov și încă cîteva nume nu atît de importante. Însă, fără a subestima valoarea uneia sau alteia din școlile existente în centrele europene, artiștii bulgari și în acești ani tulburi dar și în perioada următoare și-au revendicat cu o uimitoare consecvență, judecînd după spiritul care le domină creația, calitatea de a fi patrioți în sensul cel mai bun, rămînînd strîns legați de începuturile de accelerată propășire a culturii naționale. Dealtfel, acești artiști năzuiau să investigheze universul și „schema figurativă“ a noului model al omului contemporan, să înregistreze, cu noi mijloace, netradiționale, propriile lor senzații trăite în fața naturii, să scoată în acest context în evi-

denţă semnificaţia şi particularităţile procesului noilor schimbări.

Căutările unor noi procedee artistice au dus uneori la obţinerea de efecte stilizatoare, alteori la simbolism. Sub o puternică înrîurire din partea artei europene contemporane s-a aflat, de exemplu, pictorul şi criticul de artă Sirak Skitnik, care s-a bucurat de o imensă popularitate în decursul deceniului trei.

Panaiot Todorov (1883—1943) care îşi va lua pseudonimul de Sirak Skitnik, şi-a făcut studiile la Petersburg (1908—1912), executînd o serie de tablouri dedicate oraşului de pe Neva, precum şi unor vechi oraşe bulgare [28]. Elev al lui Dobujinski, Skitnik a suferit influenţa experienţei impresioniste a unor cunoscuţi pictori occidentali, lucru evident în seria peisajelor sale urbane. Ca şi alţi contemporani din acea vreme, Sirak Skitnik a acordat o deosebită atenţie aspectului arhitectural al vechilor construcţii din oraşele bulgare, ţinînd seama de legătura acestora cu elemente ale peisajului înconjurător. Şi prin culoare ca şi prin forma tuşei, el a căutat în acest sens să transmită ceva din pulsaţiile mişcării materiei. Dealtfel, participarea lui Skitnik la numeroase expoziţii a fost consemnată de nenumărate ori în presă şi în revistele literare contemporane. Părerile exprimate astfel s-au dovedit destul de contradictorii [29]. O deosebită însemnătate a avut, de asemenea, activitatea desfăşurată de el în cadrul revistei „Zlatorog“, ani de-a rîndul redactată de Skitnik. În paginile revistei a publicat cu regularitate articole consacrate unor dezbateri teoretice cu caracter mai general, în care accentul se punea pe procedeele formale ale exprimării în artă, recenzii despre expoziţiile curente, despre spectacolele teatrale. Revistei „Zlatorog“ i s-au adus pe această linie serioase învinuiri din partea unor publicaţii progresiste bulgare pentru poziţiile promovate de „formalism estetic“, după cum s-a exprimat T. Pavlov. Menţinîndu-şi admiraţia pen-

tru unii pictori occidentali și pentru ideile lor estetice retrograde cu privire la artă și încercînd să-i justifice din punct de vedere teoretic, Skitnik a scris în același timp și despre căile pe care ar trebui să le urmeze dezvoltarea artei contemporane bulgare. Însă aici e necesar să observăm acea circumstanță specifică momentului respectiv în sensul că pînă și o revistă cu profil net tendențios cum era „Zlatorog" nu putea ignora existența acelor imense posibilități potențiale pe care le aducea cu sine mișcarea artei noi, proletare, numai ce începuse să se înfiripe și aflată în opoziție față de estetismul pur, de esență burgheză. În contextul vremii, rolul acestei mișcări capătă, treptat, forme tot mai pronunțate. Interesant este că în Bulgaria nu s-au bucurat de succes nici unul din artiștii cu vederi retrograde, reacționare — adepți ai unor curente extremiste, antirealiste. Încercări de a propaga ideile suprarealismului, futurismului, expresionismului au fost în general întîmpinate cu indiferentă complezență sau de pe poziții de ripostă absolută.

În acești ani își desfășoară activitatea un grup mare de artiști care, opunîndu-se oricăror imixtiuni din afară, își propun să reînvie un repertoriu de imagini și teme specifice atmosferei rustice, adesea transpuse în viguroasele expresii ale creației populare. În pictură, grafică, sculptură, muzică, motive inspirate din viața cotidiană se împletesc astfel cu reprezentări figurative folclorice sau semifantastice, preluate din universul metaforic al basmelor sau cîntecelor bătrînești. Nu rareori aceasta duce la excese ale stilizării. Unii autori bulgari sînt înclinați să facă o legătură între acest grad de eflorescență a artei și mediul convergent de influență folclorică din creația unor pictori ruși ca Vrubel, Bilibin, Roerich [30], precum și de reevaluare cu sensuri nostalgice a unor evenimente din epoca Renașterii naționale. În această privință, important de notat este fap-

tul că pentru această țară orizontul glorioaselor tradiții ale Renașterii naționale (și anume către această epocă își îndreptau de cele mai multe ori artiștii investigațiile lor) era departe de a fi un fel de depozit de procedee arhaice ale unei culturi îndepărtate, ci dimpotrivă, moștenirea unui recent și eroic trecut.

În domeniul graficii, aceste ecouri s-au întruchipat și mai pregnant în creația acelor talentați artiști ale căror preocupări s-au îndreptat către tainica imagistică a picturii de icoane și sugestiile tradiției meșteșugului gravurii din epoca Renașterii bulgare. Cel mai de seamă grafician bulgar, maestru neîntrecut în gravura în lemn, V. Zahariev (n. 1895) [31] a dat la iveală în acești ani o serie de lucrări legate de înfățișările unor vechi monumente de arhitectură, a căror formă de expresie poartă girul inspirației gravurilor din Samokov (ilust. 88). De la stampele epocii Renașterii bulgare, a pornit și N. Rainov (1889—1953) în realizarea a numeroase lucrări. Inflexiuni ale unor surse decorative originare, încercări de a acorda temele artei contemporane cu tiparele inefabile ale frumuseții tradițiilor creației anonime definesc, dealtfel, și operele unui alt grafician : I. Penkov (1897—1957).

Tangenta influenței gravurii feudale și renascentiste cu particulare reverberații a sensibilizat de asemenea și pe pictori — nu întîmplător în această perioadă sînt executate multe din tablourile lui Ț. Lavrenov, pictorul care își îndreaptă atenția către limbajul formelor specifice vechilor icoane, miniaturi și stampe [32] (ilust. 90). În aceeași manieră au creat și Ivan Milev, P. Gheorghiev și alți pictori care au intrat, apoi, în componența societății „Arta străbună", înființată în anul 1919 [33].

Inspirîndu-se din sursele creației populare, din tradițiile medievale și din icoane, Ivan Milev (1897—1927) în același timp cunoaște și o sensibilă seducție a simbolismului. Multe din lucrările sale se disting prin decorativism, prin

datele ideale ale unei poetici legendare. O deosebită însemnătate au avut în creaţia sa tablourile de gen şi desenele cu subiecte legate de evenimentele Răscoalei din septembrie 1923 [34]. În aceste creaţii un loc de frunte îl ocupă nu fastul pitoresc al evaziunii în basm, ci descrierea fenomenelor vieţii reale, cu conflictele ei pline de dramatism. Evocarea dramei de largă inspiraţie populară — iată laitmotivul acestor lucrări. De exemplu, în tabloul *Septembrie 1923* (1926) artistul a înfăţişat o scenă cu un ţăran — participant la răscoală — în momentul cînd acesta îşi ia rămas bun de la soţie şi copil. În lucrare, ca nicăieri în altă parte, Milev, cu o deosebită pregnanţă, ne relatează despre dramatismul acestui moment. În acest sens, atît figura plină de tristeţe a soţiei, încremenită parcă în propria-i durere, cît şi aceea de o telurică robusteţe a bărbatului exprimă valori ale unor expresii conturate sintetic, laconic.

În lucrarea intitulată *Madona-ţărancă* (1925), precum şi în alte creaţii ale pictorului şi-au găsit însă într-un fel reflectarea starea de dezamăgire încercată de o parte din intelectualitatea bulgară în urma înăbuşirii Răscoalei din septembrie 1923 (ilust. 92). Într-adevăr, artistul a creat aceste opere care prin însuşi tragismul lor exprimau convingerile precum şi propriile lui reacţii faţă de aceste evenimente. Milev a evocat laturi ale specificităţii naţionale, autohtone, şi sub alte forme, aluzive, transcriind stările ideale poetice ale fermecătoarei naturi a patriei sale, unde a aflat zone mai întinse de echilibru şi calm decît în viaţa concretă cotidiană [35].

De stilul şi viziunea lui Milev este apropiat un alt contemporan şi anume pictorul P. Gheorghiev (1900—1940). Ca şi Milev, acesta întruchipează scene cu figuri de ţărani bulgari, scene rituale. Unul din tablourile sale cunoscut sub titlul de *Zăpuşeală* abordează, de exemplu, unul şi acelaşi motiv ca şi lucrarea cu un titlu

identic a lui Mîrkvicika. De notat este diferența în timp, de un sfert de veac, care desparte cele două pînze, însă ele, ca factură, nicidecum nu pot fi confundate.

Pentru Mîrkvicika latura ritualică tradițională făcea parte din expresiile convieţuirii elementare rustice, fiind dominată de grijile și bucuriile cele mai comune ale omului, însă, în esență, de o armonioasă particularitate. De aceea, nu plasează figurile țărăncilor într-un peisaj de cimitir cu o atmosferă dezolantă, rece, ci într-unul însorit, extatic, lucrarea sa *Zăpușeala* traducînd în acest sens un autentic fior de viață. Pentru Gheorghiev, însă, iluziile patriarhale deja nu mai au nici o consistență, ele fiind definitiv spulberate în urma evenimentelor recent petrecute. Ca un substrat al tabloului lui Gheorghiev o întrebare revine insistent : anume ce se va întîmpla cu realitățile sociale existente în sînul țărănimii bulgare, în fizionomia căreia artistul vedea o întruchipare a noțiunii de popor ! În această ordine de idei, el parcă ar aduce intenționat, aproape de privitor, grupul compact al țărăncilor istovite, îmbrăcate în doliu, care-și plîng cu jale rudele apropiate — jertfe ale Răscoalei din septembrie.

Trei chipuri feminine vin să personifice în această pînză trei stări sufletești diferite : de sumbră reverie, de adîncă și nemărginită deznădejde precum și de înverșunată hotărîre. Eroii propriu-ziși ai tabloului sînt văzuți nu într-o postură contemplativă, ci, dimpotrivă, încercînd să-și adune puterile pentru a depăși amărăciunea și durerea legate de pierderea celor dragi. Ritualul de ceremonial al acestei scene tradiționale capătă astfel valențe simbolice. Culoarea în acest tablou are expresive ritmuri sintetizatoare, fiind de asemenea într-un anumit grad la fel de simbolică ; predomină reflexe de cafeniu, ocru, precum și cele de teracotă arsă — culori care sînt ale unui

pămînt erodat, secătuit, străjuit în ultimul plan de crestele cu luciri albăstrii ale munților.

Aceeași expresie a gravității interioare, sub raportul viziunii își face loc, dealtfel, și într-un alt tablou al lui Gheorghiev intitulat *Moartea unui țăran* (ilust. 91).

Pentru toate genurile artei bulgare din anii 20—30 se impune ca element caracteristic lărgirea orizontului tematic, investigarea de noi motive și aspecte, și, în același timp, tendința de a adînci modalitățile de tratare a scenei cu temă rurală. Anume în acești ani sînt create opere cu un conținut accentuat critic, în măsură să descrie veridic condițiile de muncă grea, înrobitoare, a țăranului nevoiaș, ca și tablouri și lucrări de grafică unde se reconstituie zone ale ancestralei purități morale și modul onest, armonios, de viață al acestui țăran — truditor al pămîntului. Continuă uneori să coexiste apropiate una de alta două direcții : una preponderent critică, demascatoare, și alta care se concentrează în jurul seducției unui anumit tip de erou pozitiv. Această a doua direcție dezvăluie o extrem de mare varietate ; căutările artiștilor îmbrățișează aici căi proprii de abordare stilistică, oferind însă de fiecare dată posibilitatea descifrării unei noi și robuste fațete a realului, relevînd universul de frumusețe spirituală și demnitate al omului muncii ca principal erou al vieții contemporane, — el meritînd din plin interesul constant și adîncul respect de care se bucură. Un stadiu înfloritor cunoaște în acest sens creația lui Hristo Stancev (1870—1950), unul din cei mai de seamă pictori-realiști bulgari, ale cărui lucrări se fac cunoscute încă din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea [36].

Stancev a executat o serie de peisaje inspirate de meleagurile vechii Tracii, ce se impun prin datele unei viziuni ample, generalizatoare. Fiecare peisaj al său este un portret al unui pămînt neprietenos, arid și pietros, pe care țăranul e nevoit să-l lucreze printr-o tenace

și încordată trudă. Sub acest aspect, peisajele sale au un registru, coloristic vorbind, conceput cu zgîrcenie, auster. Pentru pictor, pămîntul și fervoarea muncii reprezintă două lucruri ce nu pot fi nicidecum separate. În peisajele înfățișînd pămîntul Traciei, se simte în permanență prezența vibrantă a omului, deși nu întotdeauna figura lui este inclusă în compoziția pînzei. În lucrările sale niciodată n-o să găsim o extaziere nemărginită în fața frumuseții intrinseci a naturii — căci totul în ele se supune unui echilibru ponderat și bine chibzuit. Mulți ani a consacrat Stancev, de exemplu, realizării tabloului intitulat *În țarină* (1837, ilust. 89). El a căutat asiduu compoziția cea mai elocventă, forma cea mai simplă și limpede pentru transpunerea ideii care-l obseda — aceea de a descrie soarta umilă a femeii de la țară, condițiile vitrege de muncă ori de existență ale acesteia. Subiectul tabloului se impune cu o pregnantă concretețe, fiind în același timp caracteristic : o țărancă, încă tînără, întrerupîndu-se de la munca cîmpului, își alăptează copilul. În silueta figurii femeii privitorul sesizează nu atît trăsăturile individuale, cît mai ales imensa stare de oboseală, singurătatea și cumplita sărăcie.

Spațiul ce se pierde în adîncime contribuie îndeosebi la perceperea acută a sentimentului singurătății acestei femei în lumea din jur. E ca și cum pictorul ar stabili în acest fel un contact real între privitor și eroină, aducînd figura ei în primul plan, cu fața direct spre cel care o privește. Coloritul reținut al tabloului cu gradații de ocru, verde și maro, pe care pictorul le sesizează în gama cromatică a pămîntului, a ierbii, a cîmpului bolovănos, de asemenea, este specific pentru Stancev [37]. Pînza *În țarină*, fiind elaborată în condițiile terorii regimului fascist, a avut o imensă rezonanță în rîndurile publicului. Ea a determinat un curent de opinie în jurul situa-

ţiei precare a ţăranului bulgar, demonstrînd încă o dată forţa şi caracterul efervescent social al artei realiste, în vădit contrast cu unele încercări formaliste.

Cu excepţia doar a unor scurte călătorii făcute peste hotare, V. Dimitrov-Maistora (1882—1960) şi-a petrecut toată viaţa în satul său natal din ţinutul Kiustendil. Creaţia sa este organic legată de un fond tradiţional folcloric, fiind în substanţa ei de o seducătoare robusteţe şi profund umană. A căutat să sublinieze înainte de toate ideea de spiritualitate, precum şi cadrul sănătos al identităţii morale, de un frenetic vitalism, al ţăranilor bulgari. Particularitatea frumuseţii omului şi a naturii privită ca un tot coerent, omogen, lipsită de erezii oculte — iată ceea ce a înfăţişat acest pictor de-a lungul întregii sale vieţi.

În monumentalele sale pînze, Maistora a tălmăcit în acest sens eternul vis al omului aspirînd la fericirea primordială. Originale ca execuţie, apelînd la culori pure, ele se învecinează, pe unul dintre filoanele sale, cu tiparele stilistice ale cîntecului, broderiei şi covoarelor populare. Această predispoziţie a pictorului pentru ritmuri stilistice sintetizatoare, pentru o expresivitate cromatică unitară, putea fi observată încă în lucrările sale realizate în decursul anilor 20, închinate unor tradiţionale obiceiuri populare, pline de pitoresc, ceremoniilor de nuntă, dansurilor ţărăneşti *(Hora nunţii)*. Rareori îl interesează canavaua narativă propriu-zisă a subiectului, evitînd-o pe cît posibil, rămînînd un statornic şi entuziast contemplator al frumuseţii lumii rurale şi a omului. Lumea din operele sale, din acest punct de vedere, apare ca o constantă revărsare de lumină, de voioşie, plină de prospeţimea căldurii razelor solare, de aroma florilor şi ierbii. Personajele tablourilor sale, privite într-o tainică comuniune cu roadele strădaniilor lor, sînt oameni cu gesturi domoale, urmînd configurări ale unui echilibru ancestral : ei trec, parcă,

Scanned with OKEN Scanner

dintr-un tablou în altul, fiind în această privință de o senină robustețe și totodată sublimi.

Dealtfel, Maistora s-a impus ca un strălucit colorist : cu fiecare pînză, rezolva o anumită problemă de ordin cromatic, organic fuzionînd cu datele concrete ale viziunii sale.

De regulă, pictorul își plasează figurile umane în cadrul naturii germinative : vedem, de exemplu, tinere femei pe fondul unor ramuri aplecate sub greutatea fructelor coapte *(Fata cu pere)*, țărani îmbătrîniți, vînjoși și arși de soare, secerători muncind pe cîmp la strîngerea recoltei (*Secerător*, 1937, ilust. 96), plugari și podgoreni odihnindu-se la umbră. În tablouri predomină tipul fizionomic al omului ca cel mai înalt produs al creației naturii, însă el nu se pierde în masa exultantă a acesteia — natura fiind cea care în permanență îl investește cu atribute ale spontaneității sale elementare. Soarele, de asemenea, se înscrie ca unul din principalii eroi ai pînzelor lui Maistora.

Ca nimeni altul dintre pictorii bulgari el a izbutit în acest sens să-și decanteze mijloacele de expresie în vederea redării veridice a luminozității solare : în tablourile lui soarele învăluie cu căldura sa generoasă cîmpiile, imprimă străluciri neverosimile de alb țesăturilor lucrate din pînză de casă, razele sale străpung masa transparentă a ciorchinilor grei de struguri, fixează pete de lumină pe fața și mîinile țăranilor care trudesc. Elevația pură a registrului cromatic, tușele de culoare intense, de o sonoră expresivitate, sînt componente specifice constatate diferențiat de pictor în peisajul natural natal, în creația populară. „Un mare maestru, un neîntrecut cîntăreț al satului, al muncii, al bulgarului, al omului, al naturii“ — iată cum l-a definit pe Dimitrov-Maistora academicianul Todor Pavlov. În continuare acesta remarca : „Macii, trandafirii, merele, ciorchinii de struguri, snopii de grîu, pădurile, soarele, umbrele — toate acestea constituie nu elemente

de natură moartă și nici de peisaj și nici un fond artificios pentru reprezentări portretistice. În absența florilor, a fructelor și snopilor de pe cîmp prezența țăranilor și țărăncilor lui Maistora ar fi de neconceput. Dar acest lucru e valabil și invers : chiar și atunci cînd execută o pînză compusă numai din flori de maci și fructe, — o adevărată revărsare incendiară de nuanțe și tonuri de neconfundat, — veți simți în apropierea lor, dincolo de ele, sau chiar în ele, căldura gestului mîinii, privirea și bătăile inimii acestor bărbați și femei ai satului“ [38]. Maistora a fost un autentic slujitor al penelului, preocupat întotdeauna de observarea naturii, realizînd în acest scop zeci de studii în creion ale unor naturi statice cu fructe și flori, ele constituind, în fond, efective puncte de plecare pentru monumentalele sale compoziții.

Dincolo de numeroasele dificultăți, însoțite de spectrul terorii, de persecuția a tot ce era element progresist în țară, în arta bulgară căpătaseră amploare forțe sociale capabile să-și expună deschis idealurile în netă opoziție cu cercurile dominante burgheze și cu regimul fascist instaurat ; totodată își consolidau pozițiile artiștii aparținînd mișcării democratice ce-și legaseră viața și creația lor de existența proletariatului, de Partidul comunist bulgar. Ei, acești artiști, au și trasat, în multe privințe, liniile directoare de dezvoltare a picturii, sculpturii și graficii bulgare, extinzînd în acest sens diapazonul repertoriului figurativ al artei, înzestrînd-o cu o tulburătoare pregnanță socială, facilitînd în același timp apariția trăsăturilor fizionomiei morale a principalului erou al secolului al XX-lea, — proletariatul revoluționar. Evident că nu orizontul mistic și nici simbolica abstractă, nu stilizarea facilă a modelelor tradiționale populare, nu deconcertantul narativism melancolic și elegiac, ci ipostazele adevărului necruțător al vieții formulat de pe pozițiile clasei asuprite, evidențierea critică a

neajunsurilor acelei lumi, pasiunea pentru tratarea evenimentelor și fenomenelor concrete crează în acest sens condiții de lărgire treptată a ariei de preocupări a artei bulgare, adăugîndu-i jaloane ale unui nou conținut.

Un loc tot mai important în viața artistică începe să ocupe în anii 20 — începutul anilor 30 grafica bulgară ca gen de sine stătător, în cadrul ei delimitîndu-se limpede tendința unui militantism constant sub aspect tematic — ceea ce a făcut ca ea să devină o puternică armă în mîinile proletariatului.

În anii 1919—1923 lua ființă revista umoristică redactată de H. Iasenov intitulată „Cerven Smiah", la care au colaborat artiștii A. Jendov, S. Venev, K. Kiuliavkov, I. Milev, G. Piskov și numeroși alții cu caricaturi și desene abordînd cele mai diverse și actuale teme. Prin intermediul limbajului artei, revista a desfășurat o muncă de propagare a ideilor comuniste, de strînsă prietenie frățească cu poporul sovietic, îndreptîndu-și totodată ascuțișul satirei împotriva cercurilor imperialiste din Apus [39].

De asemenea, meritul de necontestat al revistei a constat și în aceea că a constituit acel centru în jurul căruia s-au polarizat artiștii cu vederi progresiste (îndeosebi tineri creatori), contribuind astfel la ridicarea nivelului lor de conștiință politică.

Dealtfel, unul din cei mai activi oameni de cultură, pictorul și scriitorul Krum Kiuliavkov (1893—1956) a fost trimis de către Partidul Comunist Bulgar, în calitate de delegat, la cel de al III-lea Congres al Internaționalei Comuniste, unde a avut posibilitatea de a se întîlni cu Maxim Gorki, Esenin, Bezîmenski, Briusov, iar în timpul emigrării în Uniunea Sovietică (ca rezultat al punerii lui sub urmărire de către reacțiunea din țară) a legat o strînsă prietenie cu Moor și a colaborat la revista „Bezbojnik" precum și la o serie de ziare.

O constantă și combativă clarviziune în exprimarea ideilor — iată prin ce s-au caracterizat lucrările artiștilor din generația tînără, călițiți în lupta cu cenzura oficială și cu aparatul represiv al poliției. Lupta aceasta aspră era dusă pe viață și pe moarte — iar examinarea creației artiștilor bulgari din această vreme nu se poate face decît numai ținînd seama de obstacolele reale pe care ei le-au avut de întîmpinat în această neobosită luptă. Dealtfel, regimul reacționar și-a dat perfect seama de pericolul pe care îl reprezenta pentru el creația acelor artiști legați de Partidul Comunist Bulgar. Din acest motiv, organele polițienești i-au pus sub urmărire pe Jendov, Kiuliavkov, obligîndu-i să aleagă calea emigrației, au hotărît arestarea și apoi omorîrea talentaților pictori aflați în floarea tinereții, G. Piskov, D. Grînciarov [40].

Dar odată declanșată, lupta nu mai putea fi oprită — ziarele și revistele progresiste bulgare deja se bucurau de audiența a mii de cititori, caricaturile cu conținut demascator loveau exact acolo unde trebuia, provocînd derută în rîndurile dușmanului, în timp ce, ca o consecință, autorii acestora cîștigau noi și noi aderenți. Concretețea, actualitatea problematicii politice abordate și substanța caustică a desenelor și caricaturilor lui Jendov, Venev, Kiulavkov, Mișaikov au constituit în acest sens forme de un real sprijin în lupta împotriva reacțiunii, stimulînd în același timp procesul de formare a conștiinței politice a maselor. Artiștii-graficieni bulgari, toți ca un singur glas, s-au pronunțat în apărarea tinerei republici sovietice, incriminînd campania de clevetiri și calomnii pe care cercurile burgheze o lansaseră cu vehemență furibundă, căreia îi prezisese în curînd o iminentă pieire. Și cu toate că desenele și caricaturile nu întotdeauna erau desăvîrșite sub aspectul viziunii artistice, comportînd uneori interpretări naive și prolixe, în împrejurările date acestea au jucat totuși

un important rol pozitiv. În sfîrșit, în anii ce au urmat după înăbușirea Răscoalei din septembrie (1924—1925) a început să apară ziarul intitulat „Zvănar", unde, împreună cu Kiuliavkov și Jendov, a colaborat și I. Beșkov, unul din cei mai talentați și valoroși graficieni bulgari.

*

În istoria artei bulgare perioada anilor 30 ocupă un loc cu totul aparte — în această perioadă au fost create o serie de opere care ulterior au intrat în fondul de aur al culturii naționale. O intensă activitate creatoare desfășoară, în acest timp, generația tînără de pictori, graficieni și sculptori bulgari. În acest sens, arta lor militantă se plasează la antipodul incertitudinii orientărilor burgheze de esență reacționară, decadenței acelei filozofii propovoduind înstrăinarea de om, de societate, născută din sumbre mistificări și din teama de revoluție. Acești artiști sînt legați prin mii de fire de nobilele idealuri de libertate și dreptate ale poporului, de lupta sa împotriva fascismului, luptă în fruntea căreia se aflau comuniștii. Astfel, principala lor misiune ei o consideră aceea de a crea opere care atît prin conținut cît și prin formă să se adreseze unui public larg, cu alte cuvinte, să fie accesibile omului de rînd. În acest context, trăsătura distinctă a artei din perioada anilor 30 constă în faptul că artiștii bulgari, și anume cei mai valoroși dintre ei (fie comuniști, fie simpatizanți ai luptei partidului, fie alții mai retrași de frămîntările acestei lupte), s-au impus prin lucrări care au definit, în urma unor opțiuni de ordin estetic și tehnic, căile de dezvoltare pe mai departe a artei bulgare.

În anul 1931 a luat ființă Societatea noilor artiști, incluzînd în rîndurile ei pe toți oamenii de creație cu vederi progresiste, precum A. Jandov, I. Funev, S. Sotirov, C. Venev, I. Smirghel, P. Mladenov și mulți alți pictori,

Scanned with OKEN Scanner

sculptori și graficieni, care ulterior se vor situa în avangarda artei Bulgariei eliberată de fascism [41]. În contrast cu conceptul idealist de „artă pentru artă", ei în mod deschis s-au declarat adepți „ai noului curs al realismului în artă" (înțelegîndu-se prin aceasta „realismul epocii umanismului socialist", însă a fost denumit astfel din cauza unor considerente de cenzură) — ai programului de făurire a unei arte pusă în slujba poporului, și nu doar pentru o elită, a unei arte realiste de o elevată gravitate și coerență expresivă, bogată în conținut. Mulți dintre acești pictori, ce se uniseră în jurul Societății nou create, făceau parte din rîndurile Partidului Comunist Bulgar și colaborau la diferite publicații scoase de partid.

Societatea noilor artiști a considerat și adoptat din acest punct de vedere conceptul de realism în artă ca pe propriul ei program estetico-ideologic. Dealtfel, fapt semnificativ, în anul 1935, pictorul N. Smirghel — unul din animatorii-fondatori ai Societății — susținea în fața membrilor acesteia o comunicare pe tema „Realismul în artă", în care erau expuse punctele platformei-program a Societății.

Prima expoziție organizată de Societate purta această titulatură : „Prima expoziție bulgară, avînd ca orientare fermă contactul direct cu masele de oameni ai muncii" [42]. În anii următori, în cadrul unor expoziții personale și colective, operele aparținînd membrilor Societății au suscitat în permanență interesul opiniei publice bulgare, ele fiind consemnate în rubricile unor ziare și reviste adepte ale diferitelor curente [43]. O parte din acești creatori au intrat în Societate dornici de a-și afirma în principal fronda lor neconformistă și insatisfacția față de mijloacele învechite, tradiționale, ale artei, căutînd în același timp noi forme și procedee de exprimare artistică, însă nucleul de bază al Societății îl alcătuia, totuși, grupul artiștilor de formație realistă.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie menționat însă faptul că, datorită unor năzuințe comune, nu se pot nega afinitățile care existau între elementele cele mai înaintate ale Societății noilor artiști și mulți dintre acei artiști-realiști care, din diferite motive, nu intraseră în această Societate, cum erau : I. Petrov, H. Stancev, I. Beșcov și alții. Pînă spre a doua jumătate a anilor 30 (cînd unii membri ai Societății au început să fie interesați mai mult de probleme de ordin formal) munca desfășurată de Societate s-a axat în direcția activizării vieții artistice a țării — din inițiativa ei organizîndu-se sistematic expoziții cu lucrări remarcabile prin curajul lor civic [44].

Efortul de a apropia laturi ale culturii artistice în general de înțelegerea maselor populare în condițiile regimului terorist monarho-fascist s-a dovedit a fi, practic, extrem de dificil. Și totuși, artiștii cu îndrăzneală și insistent s-au declarat în favoarea luptei pentru noul curs al artei — acest lucru fiind o emanație a gradului de conștiință precum și a conduitei lor consecvente. În anul 1932, doi tineri artiști — sculptorul Ivan Funev (n. 1900) și pictorul și graficianul Stoian Venev (n. 1904) [45], la puțin timp după ce își terminaseră studiile la Academia de artă, treceau la organizarea primei lor expoziții personale care, în contrast cu vernisajele fastuoase ale obișnuitelor saloane va fi, în chip demonstrativ, deschisă la subsolul unei clădiri. Principala temă a operelor expuse se axa pe înfățișarea vieții oamenilor muncii.

Opinia publică a primit deosebit de favorabil această expoziție care va deschide o pagină de noi și revelatoare înfăptuiri în arta bulgară. Întocmai ca și mulți alți pictori, graficieni și sculptori bulgari din generația tînără, care recent ieșiseră de pe băncile Academiei de arte plastice, Funev și Venev meditaseră îndelung asupra sarcinilor imediate ale creației lor, asupra rolului artei în viața socială a țării.

Caracterizînd direcţia în jurul căreia gravita arta acelor ani, criticul de artă D. Ostoici notează : „Mare parte din ei sînt atraşi de idei progresiste şi simpatizează cu lupta clasei muncitoare. Pentru ei cadrul efervescent al vieţii social-politice din ţară nu constituie o problemă ce s-ar plasa în afara îndatoririlor profesionale ale artistului. Idealul estetic le apare astfel lipsit de orice sens dacă nu e privit în strînsă legătură cu sevele vieţii poporului [46].

Crezul de ordin politic şi artistic al creaţiei sale Ivan Funev şi-l formulase într-una din primele lucrări intitulată *Libertatea cuvîntului* (1929—1930), în care modelase capul unui muncitor ale cărui buze sînt ferecate în chip simbolic cu un enorm lacăt. Sculptura, ce căpătase repede o largă popularitate în rîndurile publicului, întrucît ea constituia o replică directă a artistului împotriva persecuţiilor la care era supusă presa progresistă din partea cercurilor guvernamentale reacţionare, reprezenta pentru Funev, în acelaşi timp, şi evaluarea unor particularităţi de ordin interpretativ : dispoziţia către o acută structură expresivă şi laconică a formei, către acele valori sociale semnificative, de substanţă, ale imaginii modelate, percepută ca o configurare a unui element simbolic. Dealtfel, în lucrările executate în acea perioadă, Funev se arată în permanenţă atras de reprezentarea unor figuri de muncitori. La început aceştia sînt trataţi de el ca nişte indivizi marcaţi de munca epuizantă şi chinuitoare, care le macină puterile şi care îi mutilează pe oameni (*Hamal*, 1931) însă, după cum scria chiar Funev, viziunea ce-i însufleţise însuşi modelul de evocare a proletariatului în curînd a suferit o schimbare.

Arta sa şi-o priveşte de acum înainte drept mijloc menit să slujească luptei crîncene a omului cu vicisitudinile vieţii ; pe proprii săi eroi el tinde astfel să-i modeleze ca pe nişte

Scanned with OKEN Scanner

indivizi plini de energie, conștienți și totodată receptivi la fenomenele din jur [47].

Portretele sculpturale precum și basoreliefurile lui Funev realizate în anii 30 alcătuiesc în acest sens o galerie de figuri pe care artistul le-a închinat vieții și trudei muncitorului bulgar. În general, operele sale portretistice se caracterizează prin pregnanta lor acuitate spirituală și expresivitate a dinamicii gesturilor și a mișcării, prin nota inedită a unor rezolvări de ordin compozițional (*Ședință, Clasa a III-a,* ilust. 97, *Mașinist* și altele). Predomină la ele întotdeauna un sincer patos eroic, o viguroasă bărbăție precum și un elevat spirit civic. Eroii portretelor lui Funev sînt chipuri de oameni plini de însuflețire, activi, oameni care muncesc, participă la adunări ilegale, la greve, comentează evenimentele zilei. Tot atît de plini de însuflețire, de activi, apar și reprezentanții intelectualității bulgare — personalități ca H. Smirnenski, L. Stoianov, G. Karaslavov, N. Hrelkov — în optica portretistică a lui Funev *(Portretul lui Karaslavov).*

Sculptorii, graficienii și pictorii bulgari din perioada anilor 30 au impus astfel în artă modelul uman al noului erou — acela al muncitorului — și, prin aceasta, o nouă înțelegere a virtuților morale ale personalității umane, noi laturi ale realității concrete — în care eroicul și sublimul se regăsesc uneori alături de elemente tragice, diforme, așa cum linia unei vehemente atitudini critice nu rareori se împletește cu una de factură romantică.

Arta progresistă bulgară a anilor 30 ni se dezvăluie ca o artă animată de idealuri extrem de avîntate, fiind pătrunsă, parcă, de luminoase și pure elanuri ale încrederii în viitor. Credința în facultățile omului — iată prin ce se detașează portretele și compozițiile de gen (în pictură și sculptură) impunătoare prin varietatea rezolvărilor de ordin plastic. Ca o tendință generală în creația unor artiști ca S. Sotirov, I. Funev, V. Emanuilova, N. Balkanski,

L. Dalciev, I. Lazarov, M. Gheorghieva se remarcă faptul că tipul de proletar reprezentat de ei îl tratau nu ca un fel de martir al zilelor noastre, victimă a nemiloasei exploatări capitaliste, ci ca pe un individ plin de vigoare, bogat spiritualiceşte şi, ceea ce este important, conştient de lupta pe care o duce, întru totul stăpîn pe propria-i viaţă. Prin investirea lor cu acest nou conţinut calitativ superior, operele artiştilor-realişti realizate în anii 30 au slujit la afirmarea celor mai înaintate idealuri din acea vreme.

În acest sens, un patos al luptei mereu mai încordate pentru eliberare se simte respirînd din tabloul lui S. Sotirov intitulat *Prînzul* (1929, ilust. 102). Pictorul înfăţişează obişnuita masă de prînz a unei familii de muncitori. Drept fundal al tabloului serveşte o curte de fabrică şi clădirile aferente acesteia. Însuşi cadrul compoziţional de o extremă concizie, simplitatea austeră care există în poziţia frontală a celor două figuri, ritmul riguros al accentelor coloristice vin să evidenţieze concepţia de bază a tabloului. Atenţia pictorului se concentrează înainte de toate asupra expresiei fizionomiei eroilor săi, asupra figurilor lor solid construite, pe care le aduce într-un plan cît mai apropiat. Sotirov subliniază aici contururile siluetelor acestor figuri, în timp ce gama cromatică reţinută pare a se integra organic formelor corespunzătoare de exprimare a conţinutului. Muncitorul, strîngînd în mîinile lui enorme şi bătătorite strachina cu mîncare, priveşte ţintă la privitor, de parcă ar dori să intre în conversaţie cu el. În expresia feţei, în fixitatea privirii sale concentrate, ferme, în întreaga sa figură parcă împietrită, se deslueşte o forţă care aşteaptă să se declanşeze. În acest tablou, pictorul a creat modele fizionomice tipice de eroi pozitivi ai epocii sale — acelea ale oamenilor care trudesc. Ele se înrudesc cu chipurile existente în tablourile lui Venev şi Balkanski (ilust. 98—100) precum şi

Scanned with OKEN Scanner

cu figurile de muncitori din pînzele lui Lazarov, Funev și Emanuilova. În grafică, această generoasă tematică o continuă strălucit V. Staikov. În compozițiile sale (gravuri pe lemn) el dă viață unor chipuri de pescari, de tăietori de lemne, realizînd de asemenea o serie de schițe portretistice ale muncitorilor bulgari (*Pescari*, 1934, ilust. 101, *Barcagii*, 1934, *Zidari*, 1936, *Prînzul*, 1940) [48]. După cum scrie Ț. Lavrenov, Staikov își ia eroii din viață, fără să-i idealizeze în nici un fel, însă îi înfățișează în ceea ce ei au mai specific, mai reprezentativ, oferindu-ne de fiecare dată un portret individual al muncitorului de rînd.

Către mijlocul anilor 30 numeroși artiști bulgari încep să acorde o deosebită atenție genului portretului. În domeniul sculpturii sînt create în această vreme o întreagă serie de opere portretistice ce se disting prin factura lor desăvîrșită, prin reliefarea clară a conținutului de idei, prin bogăția și varietatea tipurilor fizionomice în același timp. Portretele sculpturale ale lui Lazarov, Dalciev, Markov, Emanuilova, Funev și Gheorghieva se remarcă în această privință printr-o înaltă măiestrie a procedeelor tehnice de execuție. În sculpturile reprezentînd muncitori, scriitori, oameni de știință, artiști, studenți, militanți pe tărîm social, în compozițiile create în acești ani se pot sesiza cu ușurință particularități avînd afinități cu morfologia reprezentărilor din poezia și pictura cu temă revoluționară bulgară. Ele dezvăluie cu toată evidența orizonturile largi și complexitatea lumii spirituale a omului epocii moderne, aureolat însă de romantismul unei lupte nu lipsită de dificultăți. Printre sculpturile create în decursul anilor 30 aproape că nu există, din acest punct de vedere, astfel de tipuri portretistice în postură pasivă, contemplativă. Evitînd detaliile și excesul de narativism, sculptorii bulgari caută în acest sens forme de tratare cît mai laconice, simple, veridice, corespunzătoare sublinierii sensurilor

de substanță interioare ale eroilor lor, descoperind interesante și variate rezolvări de ordin compozițional, apelînd la investigații de intensă solicitare a mișcării, a gestului, a mimicii. Lucrul acesta apare ca o notă caracteristică pentru numeroase portrete și lucrări compoziționale, realizate în această perioadă de sculptori ca K. Țonev, N. Balkanski, G. Popov, I. Nenov, B. Obreșkov, A. Stamenov, precum și de o serie de pictori. Creația acestor artiști, care au înscris o nouă și prestigioasă pagină în istoria artei naționale, nu este, deocamdată, studiată încă suficient. Manifestîndu-se ca individualități creatoare distincte, acești artiști, cu toată factura diferențiată a lucrărilor lor, au, pe de altă parte, și multe puncte comune. Înainte de toate îi apropie dorința stăruitoare de a circumscrie într-un tot armonios, unitar, calitățile morale ale contemporanului lor, de a crea un fel de tablou sintetic, concentrat, al naturii, eliminînd din el tot ceea ce este de prisos, întîmplător, imprimînd în același timp fizionomiilor indivizilor și peisajelor frenezia proaspătă, obsedantă, a pulsației epocii, neliniștile și frămîntările acesteia. Rezonanța cu substrat social existentă în cele mai reprezentative opere poate fi depistată în însăși factura lor compozițională, în structura datelor fizionomice ale figurilor, susținute de o expresivitate plastică cu totul particulară.

K. Țonev (1896—1961)[49], de exemplu, este creatorul unei întregi galerii de portrete ale contemporanilor săi — oameni cunoscuți de el în patrie și în timpul călătoriilor sale prin țările Europei, ale Americii de Sud și în Cuba. Tipic pentru tablourile sale este compoziția concisă, precum și o limpede și coerentă concepție plastică (*Portretul lui P. E., Cubaneză, Peisaj de lîngă Marea Albă, Cactuși și vulcani*). Gama cromatică în creațiile lui Țonev își asumă esențiale și subînțelese rosturi emoționale; complicate sub raportul sonorității și ritmului juxtapunerilor coloristice, compozițiile sale

— portrete și peisaje — sînt interpretate cu o anume disponibilitate pentru stările sublime și chiar eroice. Neîndoielnic că și Țonev, ca și alți artiști din acea vreme, s-a arătat receptiv față de principalele curente și tendințe contemporane ale artei europene, însă, prin izbitoarea lor lipsă de artificialitate, portretele sale, de exemplu, mai curînd relevă afinități cu exemplarele cele mai prestigioase ale artei portretistice bulgare (ilust. 103, 104). Dealtfel, la Țonev, particularitățile portretistice includ în ele indicii concrete și cuprinzătoare *Fără adăpost* își găsește, în acest sens, o vie transpunere tragedia individului însingurat și alienat trăind într-o aglomerare urbană capitalistă. Plasînd figrua unei femei în centrul compoziției, ce reprezintă o stradă pustie și inertă, dintr-un mare oraș, în care clădirile cu orbitele negre ale ferestrelor privesc ca o obsesie înspre chipul femeii, pictorul în mod premeditat subliniază linia perspectivică a străzilor ce se pierde în adîncime, deplasînd planurile, ceea ce face ca și orașul să se metamorfozeze într-un fel de personaj figurativ cu totul singular. Figura aceasta capătă în tablou dimensiuni de simbol, ea conținînd și ceva din elocvența expresivă proprie afișului, avînd totodată și multe elemente asemănătoare cu lucrările lui Jendov și Balkanski.

Autoportretul din 1936 este executat de M. Țonceva (n. 1910) într-o manieră ce amintește oarecum de pînza lui Țonev, despre care am vorbit mai înainte (ilust. 109). El apare, dealtfel, ca un portret-generic în măsură să ilustreze tipul social al individului pe care l-a impus perioada anilor 30. Construit pe alăturarea unor tente de culori de brun, albastru și verde, autoportretul denotă o marcată rigurozitate a expresiei, o încărcătură materială viguroasă a tușei.

Ilia Petrov (n. 1903), unul dintre cei mai cunoscuți artiști bulgari contemporani, a creat și el la sfîrșitul deceniilor doi și trei o seamă

de portrete remarcabile sub aspectul observației psihologice. În fapt, în creația acestui pictor, alături de pînze cu temă, de compoziții istorice și de lucrări de grafică, portretistica ocupă un loc cu totul aparte [50].

Petrov a pictat un foarte frumos portret al fostului său profesor, N. Marinov (1929), un chip însuflețit de un înflăcărat tumult interior, apoi un *Autoportret* (1931), *Portretul tatălui* (1937), *Evgheni* (1932), *Portret de femeie* (1932), precum și alte portrete. Lucrările lui Petrov în mod practic introduc multe noi elemente în genul portretistic. În acest sens, prefigurarea pregnantelor componente de ordin psihologic proprii intelectualității bulgare, formată în majoritate din tineri, se bazează la el pe o aprofundată studiere a modelelor din natură. Există însă în portretele sale, pe lîngă ansamblul de date individuale perfect distincte, și numeroase laturi în plan afectiv care le apropie — laturi vizibile în felul în care Petrov le tratează : neliniștea interioară, starea de veghe, concentrată, a oamenilor pe care evenimente dramatice i-au pus în fața unor dificile probleme, în fața alegerii unui drum în viață.

În această perioadă se definesc calitățile proprii întregii creații a lui Petrov — și anume investigarea unor procedee armonioase picturale, dorința de a-și concentra în principal atenția asupra particularităților spirituale ale individului, asupra expresiei feței, pozei, mîinilor acestuia. În tablourile sale oamenii sînt plasați într-un cadru ambiant luminos, figurile acestora se profilează în contururi pronunțate în spațiu, în timp ce planurile cromatice apar tratate în tente largi, spontane, fiecare tușă de culoare fiind aplicată exact pe conturul formei. La el, încă în lucrările timpurii deja se observă o atracție pentru forme sintetice epice — în seriile grafice (*Septembrie, 1923*, 1940) și în gravuri dedicate evenimentelor politice petrecute în Spania revoluționară

de asemenea putîndu-se constata prezența aceloraşi calități sub aspect tehnic şi stilistic de care am vorbit mai înainte.

Portretele create în acești ani de pictorul D. Uzunov (n. 1899), deşi sînt ca mod de execuție total diferite de portretele lui Petrov, ele se apropie totuşi de acestea prin aspirația de a descifra noi şi tainice fațete ale vieții cotidiene şi ale individualității umane[51]. În portretele lui Uzunov sînt evidente efuziuni de temperament şi virtuozitate, coloritul fiind strălucitor şi de o sonoră şi generoasă orchestrație. La temelia creației sale regăsim manifestarea aceluiaşi profund şi sincer respect față de personalitatea individului. Întocmai ca şi Petrov, el se arată interesat în primul rînd de lumea interioară, plină de frămîntări, a omului. El ne dezvăluie o trăsătură oarecare, adesea cea mai importantă şi mai elocventă pentru caracterizarea modelului respectiv, depistînd-o deopotrivă în mişcarea, în poza şi în expresia feței acestuia, dîndu-i astfel privitorului posibilitatea să „întregească" singur portretul cu restul de detalii. Remarcăm în acest sens *Potretul lui N. Messalitinov* (1931, ilust. 105), *Kristu Sarafov în rolul lui Falstaff* (1932, ilust. 108), *Portret de femeie* (1939). Imaginea regizorului N. Massalitinov este, de exemplu, pusă de pictor în legătură cu atmosfera specifică teatrului — regizorul fiind reprezentat lîngă o machetă de decor, într-un moment cînd acesta reflectează la spectacolul pe care îl pregăteşte, caută soluții, creează.

Noi tendințe îşi făceau loc şi în peisagistică. Temele fundamentale ale vieții contemporane tangențial au făcut un obiect de cercetare şi pentru numeroşi pictori-peisagişti, dintre care merită să fie amintit P. Mladenov (n. 1897), unul din fondatorii Societății noilor artişti. Peisajele sale realiste — adevărate tablouri narative — descriu mahalalele mărginaşe urbane, pentru a sublinia în special ideea inegalității

sociale care domnește între locuitorii marilor metropole capitaliste.

Totodată se dezvoltă și genul peisajului arhitectural, căruia cu succes i se dedică pictori ca N. Tanev, Ț. Lavrenev, în ale căror pînze sînt preamărite frumusețea vestigiilor arhitectonice din străvechile orașe bulgare, coloritul lor local, specific (peisaje din Karlov, Tîrnovo, Plovdiv și din alte orașe).

Împreună cu pictura și sculptura, în deceniul trei o remarcabilă dezvoltare cunoaște grafica. Elementul fundamental în lucrările de grafică ale lui St. Venev îl reprezintă, de exemplu, incisivitatea explozivă a satirei prin care sînt dezvăluite acele forțe și clase reacționare care au cîrmuit societatea burgheză bulgară și care au împins țara în întunericul terorii fasciste. Morala burgheză, cu fățărnicia și idealurile ei retrograde, constituie tema în jurul căreia gravitează numeroase caricaturi, desene și monotipuri realizate de Venev în anii 30. În ele artistul se arată preocupat de obținerea unei extreme concreteți și conciziuni a expresiei de o vehemență satirică predilect demascatoare : fenomenele divergente le confruntă astfel în cele mai nude forme, accentuînd substratul lor social. De menționat sînt, în această privință, caricaturile precum *Două mame, Lucrători în mină* și multe altele, în care tema ca atare este atacată fără ocolișuri, cu virulente intenții sociale, frontal, deși, uneori, autorul le însoțește cu texte dintre cele mai neutre. Oarecum unui alt mod de abordare aparțin lucrările aceluiași artist ca de exemplu *Misiune grea* sau *Profesorilor trebuie să li se asigure libertatea de a-și ține lecțiile*.

În anul 1934, ca urmare a loviturii de stat fasciste de la 19 mai, toate publicațiile de stînga în mod oficial au fost interzise, iar satira declarată în afara legii. Și cu toate că în anii imediat următori, cercurile conducătoare reacționare interziceau organizarea de expoziții

ale caricaturiștilor, aceștia au continuat, în condiții vitrege, să creeze intens — este suficient să amintim în acest sens lucrările de grafică cu temă antifascistă ale unor astfel de graficieni bulgari de seamă precum I. Beșkov (1901—1958), A. Jendov (1901—1953), B. Angheluşev (1902—1966) și ale altor creatori, atașați trup și suflet luptei clasei muncitoare bulgare pentru obținerea unor drepturi, protestului lor hotărît împotriva agenturii internaționale reacționare și fascismului. Dincolo de evidența unor pregnante deosebiri sub raportul „scriiturii" stilistice, arta lor avea ca trăsătură de unire constanta unui militantism politic de substanță, ura neîmpăcată față de fascism.

În cadrul revistei intitulată „Jupel" de exemplu, un activ colaborator a fost Jendov — unul dintre cei mai eminenți artiști-antifasciști [52]. „Lucrările sale se disting prin ascuțimea demascării politice, prin actualitatea tematicii abordate. Jendov s-a dovedit a fi, deopotrivă, un caricaturist și un placatist de prestigiu, un agitator proletar neobosit în efortul său de a «spune» adevărul despre o seamă de evenimente — din care pricină arta sa implică calități politice expresiv de distincte și desăvîrșite" [53]. Spontane și în același timp consistente, desenele lui Jendov au pus astfel în lumină numeroase evenimente care se petreceau atunci în țară (*După alegeri, Libertatea presei, Grevist, ilust.* 106) precum și peste hotare (*După ultimele alegeri din Germania, Nu vă certați, domnilor, înainte de a vă fi încheiat socotelile cu dușmanul comun*). În această ultimă caricatură (1931), monumentala figură, cu vădite virtuți simbolice, a unui combatant al Armatei Roșii ce-și ocrotește construcția socialistă din propria țară, împotriva acțiunilor complotiste ale reacțiunii internaționale, contrastează puternic cu micul grup de capitaliști care în taină pregătesc un atac asupra U.R.S.S. Extrem de simplu construite, desenele lui Jen-

dov sînt în fapt o combinație de juxtapuneri ale unor planuri de haşuri în alb-negru cu un contur trasat violent, ferm, — contur în măsură să confere temei respective o incisivă expresivitate şi un dinamism cu totul aparte.

Concomitent cu Jendov îşi desfăşoară activitatea şi un alt artist al satirei, a cărui creație, de asemenea, ocupă un loc însemnat în arta bulgară — este vorba despre Ilia Beşkov, autor al unor splendide desene, caricaturi şi ilustrații de o ireproşabilă execuție tehnică. În lucrările cele mai valoroase, artistul apelează la experiența şi tradițiile graficii satirice europene, preferințele sale îndreptîndu-se înspre Goya şi Daumier. Dealtfel, caricaturile lui Beşcov din perioada anilor 30—40 aveau o amprentă vădit antifascistă (*Stabilirea adevărului,* 1931, ilust. 107, *Supraveghetorii ordinii,* 1942, *Blocada, Asasinat,* 1942). A creat în acest sens o întreagă serie de caricaturi cu conținut demascator, în care a dezvăluit politica reacționară dusă de cercurile conducătoare bulgare, satirizînd fără cruțare familia țaristă, pe potentatul fascist Țankov (*Răspuns la cuvîntul tronului,* 1931, *Țarul în călătorie prin țările Europei,* 1933). Lucrînd în peniță, în acuarelă şi în tuş, artistul a izbutit să obțină în această direcție remarcabile rezultate. În lucrările sale, întotdeauna vom găsi transpuse cu un real simț al spontaneității elemente ale naturii, care predomină asupra convenției schemei compoziționale adoptate — însă tocmai prin aceasta se şi revendică drept creații specifice caricaturale. O contribuție de seamă a adus el îndeosebi după eliberarea țării de fascism în domeniul caricaturii politice, ca şi în cel al desenului de şevalet.

Lucrările lui B. Angheluşev din anii 30 dezvăluie în imagini vehemente fizionomia feroce a fascismului, a căpeteniilor acestuia, atrocitățile comise de acoliții fasciști. Ca urmare, la el subiectul propriu-zis se percepe ca un tablou în care sînt descrise diversele ipostaze

Scanned with OKEN Scanner

ale eroilor, mimica acestora, gesturile mîinilor. Grotescul aici fuzionează perfect cu aspecte realiste inspirate din viață. Desenele sale se bazează exclusiv pe construcția unor contururi masive de linii, în care petele negre ale tușului contrastează cu desenul fin al siluetelor personajelor.

Problema cu privire la locul artistului în viața societății, la rolul artei se dezbate cu o deosebită gravitate în perioada anilor 30, atît în practica de zi cu zi a vieții artistice bulgare, cît și în diversele colocvii pe această temă. Concludente sînt în sprijinul acestei afirmații operele de artă create în această perioadă aparținînd unor diverse genuri și tehnici de execuție, ele înrudindu-se, însă, printr-un numitor comun : acela al unei combativități de o sinceră vibrație.

Ț. Lavrenov (n. 1896), cunoscutul pictor bulgar, autor al peisajelor urbane din Plovdiv, Samokov, cel care a glorificat frumusețea unor așezări străvechi monastice bulgare, în 1892 a executat tabloul intitulat semnificativ : *Pictorul și realitatea* [54].

În această lucrare el înfățișează cruzimea actelor reacțiunii, brutalitatea la care era expusă populația de către poliție, uciderea în masă a cetățenilor, iar, ca un corolar, silueta unui pictor, desenînd atent un peisaj idilic, ca și cum pentru el viața din jur nici nu ar exista. Construcția tabloului este extrem de interesantă : în prim plan apare pictorul, lîngă propriul său șevalet ; poza lui denotă o expresie imperturbabilă și mult calm. Acțiunea subiectului, însă, se desfășoară în celelalte planuri ale tabloului într-un ritm neașteptat de dinamic. Astfel, chiar foarte aproape de pictor își face apariția un om legat pe care-l bat mișelește polițiștii ; dincolo de prezența delicată a unui mesteacăn (singurul obiect real perceput de pictor în această lume), totul pare văzut într-un zbucium de nedescris — oamenii se agită, cad sub copitele cailor. Imaginile acestea le con-

semnează Lavrenov sumar, construite fiind pe contraste puternice de lumină și umbră. Tabloul nu necesită nici un fel de explicație ajutătoare. Concepția lui de bază este limpede : pictorul are în vedere negarea artei, care se autoexclude din viață, lansînd chemarea către toți artiștii de a vedea viața poporului și de a o reda în mod veridic.

Remarcabil ni se pare faptul că în ultimii ani ai deceniului patru arta bulgară se prezintă de acum cu însemnate izbînzi obținute pe tărîmul picturii, graficii și sculpturii. S-a conturat astfel în mod distinct orientarea ei spre un democratism de esență proletară — în acest sens diferențiindu-se creația unei pleiade de artiști care, în opoziție cu academismul rutinier și cu operele salonarde ale artei burgheze, afirmă robustețea tradițiilor militante ale culturii proletare, chipul noului erou contemporan. Ei, acești artiști energici și convinși de dreptatea lor, călîți în lupta cu fascismul și cu reacțiunea din țară, s-au aflat în primele rînduri ale constructorilor noii societății socialiste bulgare.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

INTRODUCERE

[1] D. Dimitrov, *Bolgaria — strana drevnih kultur*, Sofia, p. 18 ; Is. Venedikov, S. Boiadjev, *Kladî bolgarskih zemeli*, Sofia, 1965.

[2] G. Bakrdjiev, *Kovana med*, Sofia, 1957, p. 19—20.

[3] M. Ţonceva, *Problemi na trakiiskoto izkustvo*, în „Izkustvo", 1966, nr. 1.

[4] N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, Sofia, 1959, p. 16, 20.

[5] N. Smirghel, *Skulptura po naşite zemi*, Sofia, p. 28.

[6] N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, p. 25.

[7] A. Vasiliev, *Kazanlşkata grobniţa*, Sofia, 1958, p. 17. În prezent se fac încercări pentru a preciza data creării frescelor monumentului funerar din Kazanlîk. D. Dimitrov consideră că monumentul poate fi datat în perioada anilor 280 şi mijlocul secolului III î.e.n. ; D. Dimitrov, *Za datata na stenopisite ot Trakiiskata grobniţa pri Kazanlîk*, în „Arheologhia", 1966, nr. 2.

[8] D. Dimitrov, *Bolgaria — strana drevnih Kultur*, p. 32.

[9] K. Krîstev, V. Zahariev, *Stara bălgarska jivopis*, Sofia, 1960, p. 6—7.

[10] Snegarov, *Kulturnoto săstoianie na grevnite bălgari prez VI—X vek.*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5 ; St. Stancev, *Pliska i Madara b nasata kulturna istoria*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5.

[11] N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, p. 62—63.

[12] V. Ivanova-Mavrodinova, *Starata stoliţa Preslav*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5.

[13] D. Dimitrov, *Bolgaria — strana drevnih kultur*, p. 38 ; v. de asemenea : N. Mavrodinov, *Starobolgarskoto izkustvo*, p. 138—139.

Scanned with OKEN Scanner

[14] I. Akrobova-Jandova, *Preslavskata risuvana keramika*, în Izkustvo", 1962, nr. 4—5, p. 25 ; M. Tzonceva, *Sur les origines de la peinture monumentale en Bulgarie, ses particularités et son dévelopement*, în 1er Congrès international des études balkaniques et sud-est Européens, VIII—IX, Sofia, p. 21—38.

[15] N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, p. 239.

[16] V. Lazarev, *Istoria Vizantiiskoi jivopisi*, tom. 1, M., „Izkustvo", 1947, p. 136—137.

[17] A. Grabar, *Rospisi ţerkvi — Kistniţi Bacikovskogo monastîria*, în „Izvestia na Bălgarskia arheologhiceski institut", tom II, 1923—1924 ; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 55—86 ; M. Ţonceva, *Za tradiţiite na starobălgarskoto izkustvo*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5 ; A. Vasiliev, *Bacikovskata kostniţa*, Sofia, 1965.

[18] M. Bicev, *Arhitektura Bolgarii*, Sofia, 1961, p. 38.

[19] N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo XI—XIII vv.*, Sofia, 1966, p. 68—95 ; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie.*

[20] K. Miiatev, *Boianskite stenopisi*, Sofia, p. 18.

[21] K. Krîstev, *Bălgarskiat prinos v Boianskite stenopisi*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5.

[22] A. Grabar, *Boianskata tîrkva*, Sofia, 1924, p. 20—26 ; V. Lazarev, *Istoria Vizantiinskoi jivopisi*, p. 178—179 ; N. Mavrodinov, *Staro bălgarskata jivopis*, Sofia, 1945, p. 94—96 ; N. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*, XI—XIII vv., p. 101—143.

[23] K. Krîstev, *Bălgarskiat prinos v Boianskite stenopisi*, p. 42.

[24] Mai mulţi cercetători sînt înclinaţi să vadă în reprezentările artei o reflectare a bogomilismului — un fel de erezie religioasă, care însă era în esenţa lui o mişcare ţărănească antifeudală, apărută în prima jumătate a sec. al X-lea. Bogomilismul s-a afirmat de fapt ca o expresie a ideologiei maselor ţărăneşti în lupta lor împotriva asupririi feudale. Denumirea ca atare vine de la întemeietorul bogomilismului — popa Bogomil. V. : T. Florinski, *K voprosy o bogomilah*, în „Sbornik v cesti 25-letia V. I. Lamanskogo", Spb., 1883 ; N. Zlatarski, *Istoria na părvoto bălgarsko ţarstvo*, p. II, Sofia, 1927, p. 551—567 ; M. Arnaudov, *Studii verhu bălgarskite obredi i leghendi*, Sofia, 1924 ; P. Uspenski, *Istoria Afona*, p. III, Spb., 1892.

[25] N. Mavrodinov, *Starobălgarskata jivopis*, p. 112.

[26] K. Ţonev, *Za tehnikata na Boianskite stenopisi ot 1259 godina*, în „Izkustvo", 1959, nr. 7—8.

[27] O descriere a picturilor murale de la Ivanovo ne-o dă Asen Vasiliev în „Materialîi za istoriiata na gr. Ruse i Rusenskiia okrăg, Ivanovoskite stenopisi", Sofia, 1953 ; v. de asemenea : M. Bicev, *Stenopisite v*

„Tărkvata" krai selo Ivanovo, în „Izkustvo", 1954, nr. 6 ; D. Panaitova, *Bolgarskaia monumentalnaia jivopisi XIV—V*, Sofia, 1966, p. 62—63.

[28] M. Bicev, *Stenopisite v „Tărkvata" krai selo Ivanovo*, în „Izkustvo", 1954, nr. 6.

[29] Frescele bisericii sf. Gheorghe din Sofia — unul din ultimele modele de pictură din secolul al XIV-lea — conţin mai multe straturi. Aceste fresce aparţinînd secolului al XIV-lea, după părerea cercetătorilor, se disting prin decorativism, prin varietatea procedeelor tehnice adoptate, deşi fizionomiile celor înfăţişaţi sînt lipsite de elemente individualizate (V. : V. Lazarev, *Istoria Vizantiinskoi jivopisi*, tom. I, p. 129—199). Analiza straturilor de frescă mult mai vechi o găsim la N. Mavrodinov (V. : *Starobălgarskoto izkustvo*, p. 298).

[30] Aducînd precizări cu privire la datarea — existentă mai dinainte — creării monumentului, cercetătorul contemporan A. Bojkov consideră frescele din Berende ca aparţinînd mijlocului secolului al XIII-lea (v. : A. Bojkov, *Stenopisite v Berende — belejit pametnik na bălgarskata srednevekovna jivopis*, în „Izkustvo", 1962, nr. 4—5 ; D. Panaitova, *Bolgarskaia monumentalnaia jivopisi XIV veka*, Sofia, 1966, p. 79—108).

[31] K. Krîstev, *Srednevekovni stenopisi v Hreliovata Kula v Rilskiia monastir*, în „Izvestia na instituta za izobrazitelni izkustva", Kn. I, Sofia, 1956 ; G. Mille, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evanglie aux XIV et XV siècles*, Paris, 1946.

[32] *Istoria russkogo izkusstva*, M., izd-vo Akademii nauk S.S.S.R. ; A. Svirin, *Drevnerusskaia miniatura*, M., izd-vo Izkusstvo, 1950 ; K. Krîstev, *Srednenekovni stenopisi v Hreliovata kula v Pilskiia monastir*, p. 194—195 ; V. Lazarev, *Istoria Vizantiinskoi jivopisi*, tom. I.

[33] Cu privire la analiza frescelor de la mînăstirea din Zemene v. : A. Grabar, *La peinture réligieuse en Bulgarie*, p. 183 ; I. Ivanov, *Starini ţerkvi v Jugo-Zapadna Bălgaria*, în „Izvestia na bălgarskoto arhiologhicesko drujestvo", III, 1912, p. 64—65 ; L. Mavrodinova, *Tărkvata v zemen*, Sofia, 1965 ; L. Mavrodinova, *Koi e Ktitorit na Zemeneskata ţerkova*, în „Muzei i pametniţi na kulturata", 1965, nr. 2.

[34] V. Lazarev, *Feofan Grek i ego şcola*, M., izk-vo Izkusstvo, 1961, p. 26.

[35] S. Bosilkov, *12 ukoni ot Bălgaria*, Sofia, 1966, p. 4.

[36] K. Miiatev, *Kem ikonografiata na Bogorodiţa Umilenie*, în „Izvestia na Bălgarskaia arheologhikeski institut", III, Sofia, 1925, p. 165—193.

Scanned with OKEN Scanner

[37] În literatura bulgară de specialitate monumentul este datat în secolele XIV—XV. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*; B. Filov, *Starobălgarskoto izkustvo*, Sofia, 1924; M. Mavrodinov, *Starobălgarskoto izkustvo*.

V. N. Lazarev datează frescele din biserica sf. Petru și Pavel în secolul al XIV-lea (v.: *Istoria Vizantiinskoi jivopisi*, tom. I). A. Bojkov în articolul *Stenopisite v Tîrnovskata țerkva Sv. Petr i Pavel* („Izkustvo", 1963, nr. 9) susține că aceste fresce ar aparține secolului al XV-lea.

[38] A. Bojkov, *Kraiat na neizjivanoto bălgarsko kvatrocento*, în „Izkustvo", 1967, nr. 1.

[39] I. Akarabova-Jandova, *Ikoni v Sofiiski arheologhikeski muzei*, Sofia, 1965, p. 12.

[40] I. Ivanov, *Sv. Ivan Rilski i negoviat monastir*, Sofia, 1917; N. Dilenski, *Rilskii monastîri i Rossia XVI—XVII vekov*, Sofia, 1946.

[41] Date privind legăturile bulgarilor cu alte țări, precum și ecourile despre starea culturii bulgare, despre viața orașelor bulgare în limitele Imperiului otoman ne sînt furnizate de A. Bojkov în articolul intitulat: *Kraiat na neizjivianoto bălgarsko Kvatrocento* în „Izkustvo", 1967, nr. 1. V. de asemenea interesante aspecte ale aceleiași probleme în lucrările: A. Vasiliev, *Ktitorski portreti*, Sofia, 1960, p. 472; A. Vasiliev, *Za balgarskata jivopis prez XVIII vek.*, în Sb. „Paisii Hilendarski i negovata epoha", Sofia, 1962; K. Irecek, *Stari piteșestvia po Bălgaria ot 15—18 stoletia*, în „Periodicesko spisanie", kn. III i IV, 1882.

[42] A. Vasiliev, *Za bălgarskata jivopis prez XVIII vek.*, p. 465—467.

[44] A. Protici, *Denaționalizirane i văzrajdane na naseto izkustvo ot 1393 do 1879 g.*, în Sb. „Bălgaria 1000 godini 927—1927", Sofia, 1930, p. 425, 439—441; A. Vasiliev, *Za bălgarskata jivopis prez XVIII vek.*, p. 476—478; A. Vasiliev, *Ktitorski portreti*, p. 88—90.

CAPITOLUL ÎNTÎI

[1] G. Bakrdjiev, *Kovana med*, Sofia, 1957, p. 65.

[2] N. Mavrodinov, *Bălgarskoto văzrajdane*, Sofia, 1959, p. 95.

[3] N. Mavrodinov, *Bălgarskoto văzrajdane*, p. 106.

D. Drumev și A. Vasiliev ne oferă date amănunțite cu privire la meșterii școlii din Triavna în cartea intitulată: *Rezbarsko izkustvo v Bălgaria*, Sofia, 1955, p. 10—12. Despre școala de pictură din Triavna v. de asemenea: T. Antonov: *Rezbata v Trevnenskata Kîscia*, Sofia, 1956.

[4] D. Velev, *Bălgarski kilimi (do Kraia na XIX v.)*, Sofia, 1960. În privința tehnicii și ornamentului, co-

Scanned with OKEN Scanner

voarele bulgărești de regulă se împart în două mari grupe : cele din regiunile de apus (Ciprivți, Samokov) și cele din regiunile de răsărit (Sliven, Gabrovo, Sumen, Haskovo).

[5] Paisii Hilendarski, *Slavianobălgarska istoria*, Pod redaktiata na Pietăr Dinekov, Sofia, 1946, p. 23—31 ; XXX, *Istoria Bolgarii* t. I, M., 1954, p. 313, 314.

[6] M. Ţonceva, *Bălgarsko Văzrajdane*, Sofia, 1962, p. 36.

[7] În lucrarea intitulată *Bălgarski Văzpojdenski maistori* (Sofia, 1965), un loc important acordă A. Vasiliev meșterilor pomeniți din școala din Triavna ; de asemenea el citează numeroase surse bibliografice, aducînd efectiv noi date în ceea ce privește crearea operelor aparținînd unor diverși artiști bulgari.

[8] Fedor Șmidt, *Doklad v Ministerstvo prosvesce-nia*, în „Pamiatniți za bălgarskata starina", kn. XX P.S.P., 1909.

[9] Literatura privind creația meșterilor pomeniți din școala din Samokov este destul de bogată. V. : Hr. Semerdjiev, *Grad Samokov i negovata okolnost. Prinos kem minaloto ni ot turskoto zavoevanie do Osvobojdenieto*, Sofia, 1910 ; V. Zahariev, *Samokoskata gravorska școla ot XIX vek.*, în „Izkustvo", 1957, nr. 1 ; E. Tomov, *Văzrojdenski sciampi i litografii*, Sofia, 1962, p. 30—60 ; B. Kolev, *Stenopisnata ukrasa na jiliscinite i obscestvene sgradi prez Văzpajdaneto v Samokov*, în „Izvestia na instituta za izobrazitelni izkustva", kn. 1, Sofia, 1956 ; A. Vasiliev, *Bălgarski văzpojdenski maistori*, Sofia, 1865, p. 313—484.

[10] V. Zahariev, *Zaharii Zograf*, Sofia, 1957 ; N. Smirghela, *Nenoznatiat Zaharii Zograf*, în „Izkustvo", 1964, nr. 2 ; A. Vasiliev, *Bălgarski văzrojdenski maistori*, p. 330—394. În ultima carte sînt prezente și cercetările noi asupra frescelor și portretelor pictorului, precum și asupra corespondenței și însemnărilor acestuia, care stîrnesc un enorm interes.

[11] V. : E. Lvova, *Stanislav Dospenski*, în „Izkustvo", 1952, nr. 5 ; Ţ. Lavrenov, *Stanislav Dospenski*, în Sb. „Băzrojdenski hudojniți", Sofia, 1956, p. 58.

[12] Îndeosebi este interesantă corespondența pictorului cu cunoscutul militant pe plan social Naiden Herov (v. *Iz arhivata na Naiden Gherov*, t. I, Sofia, 1911).

[13] Ţ.G.I.A.L., f. 789 Akademii hudojestv, op. 2, delo St. Dospevskogo.

[14] *Iz arhivata na Haiden Gherov*, Sofia, 1911, p. 555.

[15] N. Dospenski, *Iz blizkoto minalo*, Sofia, 1927, p. 20.

[16] O judecată de valoare asupra creației lui Hr. Ţokev apare pentru prima dată la A. Protici (v. A. Pro-

tici, *Vodaci na narodnia muzei v Sofia*, Sofia, 1923, p. 296).

În cartea lui P. Ţonev intitulată : *Iz obscestvennoto i kulturno minalo na Gabrovo* (Sofia), 1934), sînt redate cîteva aspecte de ordin biografic aparţinînd lui Ţonev. Deosebit de interesante sînt aprecierile privind creaţia acestui pictor formulate în articolul lui Ţ. Lavrenov : *Novi danni za hudojnika — văzrojdenet Hristo Ţonev* (în „Izvestia na instituta za izobrajitelni izkustva", B.A.N. kn. I, Sofia, 1956) şi în cartea lui A. Vasiliev, *Hristo Ţonev*, Sb. „Vozrojdenski hudojniţi", Sofia, 1956.

[17] Hr. Ţonev a fost scutit de plata pentru şcolarizare, el bucurîndu-se — întocmai ca şi alţi compatrioţi precum A. Petrov şi P. Fedorov — de ocrotirea Comitetului slav de binefacere. Documente în acest sens s-au păstrat în arhivele U.R.S.S. (Ţ.G.A.L.I., f. 680, op. I, ed. hr. 234, p. 172).

O listă completă a lucrărilor lui Ţonev este întocmită pentru prima dată de A. Vasiliev în articolul intitulat : *Hr. Ţonev* (în sb. „Văzrojdenski hudojniţi", 1956, p. 106—107, 110—112).

[18] N. Mavrodinov, *Vrăzkite mejdu bălgarskoto i ruskoto izkustvo*, Sofia, 1957, p. 102.

[19] N. D. Pavlovici, *Nikolai Povlovici*, Sofia, 1955, p. 22.

[20] În jurn. „Svetlina", god IV kn. V, p. 76—77.

[21] Această perioadă este descrisă în mod amănunţit de către N. D. Pavlovici, cercetător al creaţiei acestui pictor, în monografia : *Nicolai Pavlovici*, p. 181—188.

[22] V. Popovici, *Nescio za novata kartina na g. N. Pavlovici na imia „Asparuh"*, în gaz. „Citaliscie", Ţarigrad, 1871, 1 oktiabria.

[23] În gaz. „Znanie", 1875, 31 iulie.

[24] Interesant de notat este faptul că după apariţia articolelor critice ale lui V. Popovici, Pavlovici i-a răspuns acestuia (1827), iar mai tîrziu, (1871) începea o polemică privind unele probleme ale creaţiei artistice.

[25] Iv. Danciov, *Gheorghi Danciov*, în Sb. „Văzrojdenski hudojniţi", Sofia, 1955 ; *Dokumenti za bălgarskata istoria*, t. I, Sofia, 1931, p. 423.

[26] D. Dobrev, *Dimităr Dobrovici*, în „Izkustvo", 1955, nr. 2.

[27] A. Stoikov, *Niakoi danni ga Dimităr Dobrovici*, în „Iskustvo", 1955, nr. 2.

[28] T. Silianovska-Dimitrova, *Novi danni virhu tvorcestvo na Henrik Dembiţki*, în „Izvestia na Bălgarskoto istoricesko drujestvo", kn. XXII—XXIV, Sofia, 1948 ; E. Tomov, *Văzrojdenski sciampi i litografii*, Sofia, 1962, p. 100—119.

Scanned with OKEN Scanner

[1] M. Gorki, *Necobrannie literaturno-kriticeskie stati*, 1940, p. 452.

[2] D. Blagoev, *Prinos kim istoriata na soţialisma v Bălgaria*, M., 1944, p. 45.

[3] La greutăţile pe care dezvoltarea artei bulgare le întîmpină în primii ani după eliberare se referă autorii : A. Protici, *Petdeset godini bălgarsko izkustvo*, kn. II, Sofia, 1933 ; A. Bojkov, *Bălgarska hudojestvena Akademia*, Sofia, 1962. În această ultimă lucrare sînt relatate date cu privire la politica guvernului burghez bulgar în domeniul dezvoltării artei şi învăţămîntului artistic.

[4] Iv. Vazov, *Sobrani socinenia*, t. 7, Sofia, 1956, p. 205.

[5] E. Lvova, *Iz istorii russko-bolgarskih hudojestennih sviazei kanţa XIX — naciala XX veka*, în „Sovetskoe slavianovedenie", 1965, nr. 3.

[6] „La puţin timp după venirea mea în Bulgaria, am putut să mă conving de faptul că arta şi produse ale industriei meşteşugăreşti se găseau la un nivel foarte scăzut în această ţară aşa-zisă încă tînără — scrie B. Schatz. După convingerea mea, primul pas sub aspectul dezvoltării artei în orice ţară ar trebui făcut în direcţia educării simţului artistic al maselor." (scrisoarea lui B. Schatz din 1815, păstrată în arhiva Iv. Sişmanov, f. II, op. 2, ed. hr. 581, arhiv Bolgarskoi Akademii nauk v Sofii). Mai departe, expunînd programul de acţiuni întreprins de Societate, Schatz propune măsuri hotărîte cu privire la organizarea expoziţiilor pentru învăţămîntul artistic. În cadrul şcolii de artă, arată autorul în scrisoarea amintită, ar trebui neapărat să se organizeze cursuri serale, în aşa fel încît funcţionarii, meseriaşii, studenţii, toţi cei ce sînt ocupaţi în timpul zilei, să poată studia arta pe lîngă şcoală.

[7] Cercetători bulgari ca şi ruşi nu o dată s-au arătat interesaţi de studierea creaţiei lui I. Mîrkvicika stabilind astfel locul distinct pe care acesta îl ocupă în istoria artei autohtone. Prima consemnare critică a lucrărilor artistului a fost făcută de contemporanii acestuia şi a apărut în paginile ziarului „Hudojnik" (A. Protici, *Petdeset godini bălgarsko izkustvo*, Sofia, 1933 ; A. Protici, *Ivan Mîrkvicika*, Sofia, 1956 ; N. Mavrodinov, *Novata bălgarska jivopis*, Sofia, 1947 ; E. Lvova, *Ivan Mîrkvicika*, 1955 ; V. Dinova-Ruseva, *Nacialo i razvoi na bălgarskata vitova jivopis*, în „Izvestia na instituta za izobrazitelni izkustvo", t. VIII, 1965, p. 47—50).

[8] În arhiva B.A.N. (f. Iv. Sişmanov f. 11, op. 3, ed. hr. 1049) se păstrează o carte poştală a lui Mîrk-

vicika către Sișmanov trimisă din Moscova. Pe spatele ei se află reprodus tabloul lui Repin *Refuzul spovedaniei.* În această carte poștală, Mîrkvicika scrie că el nu poate să se deplaseze la Kiev, pentru că în Moscova sînt atît de multe lucruri de studiat, încît nu are timp pentru nimic altceva.

[9] A doua variantă a tabloului s-a pierdut.

[10] Elevii lui Mîrkvicika, contemporani ai acestuia precum și cei care au scris despre creația pictorului, în mod constant subliniază marile sale merite în direcția dezvoltării învățămîntului artistic bulgar ca și autoritatea enormă de care s-a bucurat (v. : E. Konsulova-Vazova, *Iv. Mîrkvicika* — în gaz. „Mir", 1938, 25 mai ; articole despre creația lui Mîrkvicika cu prilejul aniversării a 70 de ani de la nașterea artistului, semnate de I. Sișmanov, N. Zlatarski, A. Protici în revista „Bălgaro-cehoslovașkata vzaimnost", 1926, nr. 213, de N. Rainov în ziarul „Izgrev", 1948, 14 aprilie). Unul din cei mai în vîrstă artiști bulgari, istoricul de artă N. Rainov scrie : „În tablourile lui Mîrkvicika, țăranul bulgar și chipurile de țărani trăiesc nu atît ca modele, ci ca ziditori ai modului de trai de atunci. Artistul cunoaște expresivitatea caracterului lor, pictîndu-le fizionomiile cu un penetrant simț al dezvăluirii trăsăturilor lor naționale".

[11] S. Mitov, *Anton Mitov,* Sofia, 1957, p. 15 ; V. Dinova-Ruseva, *Nacialo i pazvoi na bălgarskata bitova jipovis,* p. 44—47 ; K. Konstantinov, *Pît prez godinite,* ci. II, Sofia, 1962, p. 20.

[12] Acest lucru l-au remarcat cercetătorii bulgari M. Țonceva, N. Mavrodinov, precum și istoricul de artă sovietic A. K. Lebedev (*Veresciaghin,* M., „Iskusstvo", 1958, p. 302).

[13] S. Mitov, *Anton Mitov,* Sofia, 1957, p. 5.

[14] L. Marinski, *Ivan Anghelov,* Sofia, 1959, p. 14—15.

[15] Însemnări despre primele lucrări, din 1892, ale artistului intitulate *Secerișul* și *Secerătoarele* au apărut în revista „Denniția", redactată de Iv. Vazov, și în ziarul „Balkanska zora". Cu aceste lucrări pictorul a participat la expoziția de la Plovdiv din 1822 (v. : L. Marinski, *Iv. Anghelov,* p. 24—25). Mai tîrziu, la lucrările lui Anghelov nu o dată se va referi A. Mitov.

[16] L. Marinski, *Iv. Anghelov,* Sofia, 1959, p. 44.

[17] M. Țonceva, *Iaroslav Veșin,* Sofia, 1955, p. 14.

[18] M. Țonceva, *Iaroslav Veșin,* p. 18—19.

[19] M. Țonceva, *Iaroslav Veșin,* p. 80.

[20] D. Markov, *Za soțialisticeski realism. Istoria i sovremennosti,* Sofia, 1964 ; D. Markov, *Revoluționnîi romantism v proțesse formirovania soțialisticeskogo realisma (na materiale bolgarskoi literaturî),* în Sb. „Formirovanie soțialisticeskogo realisma v literaturah zapadnîh i iujnîh slavian", M., 1963.

[21] Revista „Novoe Vremea", redactată de D. Blagoev, a fost organul teoretic al partidului. A fiinţat între anii 1897—1923.

[22] D. Blagoev, *Obşcestenno-literaturni voprosi,* Plovdiv, 1901, p. 192.

[23] D-r. B. (D. Blagoev), *Iz jivota i literaturata,* în „Novoe Vremea", 1897, nr. 1, p. 99—100.

[24] I. Mihaliceva, *Ştefan Ivanov,* Sofia, 1960.

[25] I. Mihaliceva, *Nikola Petrov,* Sofia, 1956.

[26] M. Kaţ, *Andrei Nikolov,* Sofia, 1954.

[27] A. Vasiliev, *Ivan Lazarov,* în „Izkustvo", 1957, nr. 5.

[28] Creaţia şi activitatea în domeniul criticii de artă ale lui Sirak Skitnik au fost deopotrivă comentate de A. Protici în cartea sa intitulată : *Petdeset godini bălgarsko izkustvo* (t. II, p. 147—156). În lucrarea lui L. Belmustakov : *Realism v novoto bălgarsko izkustvo* nu se face o analiză amănunţită a operelor lui Skitnik, în schimb, activitatea sa critică în repetate rînduri este menţionată ca exemplu de formalism şi estetism în artă. La consideraţii asemănătoare ajunge şi B. Rainov (în *Problemi na izobrazitelnite izkustva,* Sofia, 1960). O altfel de nuanţă conţine întrucîtva aprecierea extrem de laconică formulată de A. Bojkov la adresa activităţii creatoare a lui Skitnik. Acesta scrie că Sirak Skitnik „şi-a elaborat un criteriu de judecată personal şi de o înaltă ţinută, pe care el l-a susţinut atît în propria sa creaţie cît şi în numeroasele articole şi însemnări critice" (A. Bojkov, *Bolgarskoe izobrazitelnoe izkusstvo,* 1964, p. 111). Un enorm interes reprezintă în acest sens pentru înţelegerea creaţiei lui Skitnik amintirile scriitorului K. Konstantinov (*Pît prez godinite,* p. I, Sofia, 1961, p. 43 ; p. II, 1962, p. 36—39). La cabinetul de manuscrise al Muzeului rus sau păstrat versurile lui Sirak Skitnik, din 1911, intitulate „V Kamenia grad", semnate de autor şi dedicate lui M. Dobujinski (V. : otdel rukopisei, G.R.M., f. 117, F. F. Notgrafta, ed. hr. 178 ; N. Mavrodinov, *Novata bălgarska jivopis,* Sofia, 1947, p. 65).

[29] N. Mavrodinov, *Novata bălgarska jivopis,* p. 76 ; A. Protici, *50 godini bălgarsko izkustvo,* în „Kormilo", 1935, nr. 4 ; „Literaturen glas", 1931, nr. 119 ; „Zlatorog", 1936, nr. 6, 7 (articolele lui G. Papazov), 1935, nr. 5 (articolele lui Sirak Skitnik despre expoziţia lui G. Papazov).

[30] A. Bojkov, *Bolgarskoe izobrozitelnoe iskusstvo,* Sofia, 1964, p. 83 ; N. Mavrodinov, *Novata bolgăraska jivopis,* p. 70.

[31] E. Tomov, *Vasil Zahariev,* Sofia, 1954. P. Dacev scrie că în formarea acestui artist un rol principal au jucat tradiţiile artei bulgare precum şi studierea atentă a artei vechi ruse şi a creaţiei unui număr

de artiști ruși, între care Bilibin s-a bucurat de o atenție specială (P. Dacev, *Vasil Zahariev*, în „Izkustvo", 1960, nr. 5). V. de asemenea : M. Kirov, *Maistor na bălgarskata grafika*, în „Izkustvo", 1965, nr. 6.

[32] Asupra specificului lucrărilor lui Lavrenov și, în general, asupra tablourilor pictorului, unde se face legătura acestora cu filonul străvechi al tradițiilor locale, se oprește M. Țonceva în monografia *Țanko Lavrenov*, Sofia, 1958.

[33] Societatea „Arta străbună", înființată în octombrie 1919, unea în cadrul ei un mare număr de artiști bulgari. Din ea făcea parte Sirak Skitnik, A. Belkovski, A. Bojinov, B. Denev, N. Kojuharov, E. Karamihailova, D. Uzunov, N. Tanev, D. Decev, N. Ganușev, V. Zahariev, A. Mihov, D. Dobrev, V. Stoilov, I. Beșkov, N. Balkanski, G. Popov, St. Ivanov și o serie de alți artiști (în total 30 de oameni). În programul Societății se indicau două direcții principale de desfășurare a activității acesteia : 1. de a consolida arta bulgară pe o bază cît mai sănătoasă și 2. de a-i conferi un caracter exclusiv național (v. Katalog Obșei iubileinoi hudojestvennoi vîstavki, 1936 goda, pazdel ob obșcestve „Rodnoe iskusstvo").

[34] În cuvîntul înainte al catalogului expoziției lui I. Milev, organizată în 1957, la Sofia, pictorul A. Stamenov subliniază că lucrările lui Milev au fost executate imediat după Răscoala din septembrie, ele fiind a replică vie la evenimentele petrecute (v. : Katalog vîstavki I. Mileva, Sofia, 1957).

[35] L. Belmustakov precizează faptul că la Milev s-a simțit din plin influența exercitată de Marea Revoluție din Octombrie și citează în acest sens din jurnalul pictorului (V. : L. Belmustakov, *Jivopista u nas*, Sofia, 1960, p. 52).

[36] L. Belmustakov, *Hristo Stancev*, Sofia, 1955 ; D. Ostoici, *Hristo Stancev*, M., 1957.

[37] V. Dinova-Ruseva, *„Na nivata" ot Hristo Stancev*, Sofia, 1965.

[38] Todor Pavlov, *Nația și cultura*, Sofia, 1940, p. 4 ; v. de asemenea : B. Kolev, *Vladimir Dimitrov Maistora*, Sofia, 1955.

[39] La însemnătatea revistei „Cerven smiah" pentru formarea unui mare număr de oameni ai artei și literaturii bulgare se referă Krum Kiuliakov (*Na nov etap*, Sofia, 1954, p. 5—6). El scoate în evidență că revista a atras deopotrivă scriitori, pictori, critici, în jurul unor poziții susținute ale umanismului proletar.

[40] Creația artiștilor antifasciști, activitatea acestora pe tărîm social ne sînt amplu relatate de A. Bojkov în cartea sa : *Hudojniki antifașisti*, Sofia, 1956.

[41] Societatea noilor artiști a fost înființată la începutul anului 1931. Prima expoziție independentă a

acesteia a fost deschisă în 1933, împreună cu Societatea artistică croată intitulată „Pămînt", în orașul Zagreb. În 1934, Societatea noilor artiști a organizat două expoziții — la Sofia și Ruse, iar în 1935 la Varna.

Printre membrii cei mai activi ai Societății se numărau : K. Țonev, B. Obreșkov, T. Boiadjev, S. Benev, M. Gheorghieva, L. Dalciev, A. Jendov, D. Draganov, T. Mangov, V. Lukova, M. Markov, I. Nenov, B. Petcov, I. Renkov, A. Stamenov, S. Sotirov, V. Staikov, I. Funev, M. Țonceva și alții.

Date despre membrii-participanți ai Societății noilor artiști v. în catalogul general „Iiubileina Obșcia hudojestena izlojba, 1926—1936", Sofia, 1936.

Un material interesant privind activitatea Societății amintite cuprinde și cartea lui N. Smirghel intitulată *Za novoe izkustva,* Sofia, 1962.

[42] În „Rabotniceski literaturen front", 1933, nr. 126.

[43] V. : „Zlatorog", 1933, nr. 6, 1934, nr. 5, 1937, nr. 4 (articolele și însemnările lui Sirak Skitnik) ; „Literaturen glas", 1933, nr. 197 (articolele lui St. Mitov despre expozițiile lui Venev și Funev) și 1934 nr. 235 ; „Kormilo", 1935, nr. 2 (articolul lui O. Vasiliev intitulat : *Formalno hudojestvena zadacia si jiznena pravda*) ; „Bălgarski peciat", 1932, kn. 1 (articolul lui Pavlo Spasov). Precizări în legătură cu felul în care a fost privită Societatea noilor artiști de către reprezentanții R.L.F. („Rabotniceski literaturen front") găsim în cartea lui V. Kolenski (*R.L.F. — bareț za părtiina literatura,* Sofia, 1964, p. 110—112).

[44] O scurtă caracterizare a activității Societății în literatura sovietică de specialitate v. : E. Lvova, *Bolgarskoe izobrazitenoe iskusstvo mejvoennogo dvadțatiletia,* în „Sovetskoe slavianonedenie", 1966, nr. 5.

[45] Despre creația lui I. Funev, v. : D. Ostoici, *Ivan Funev,* Sofia, 1956. Despre creația lui St. Venev, v. : T. Dinov, *Stoian Venev,* Sofia, 1955 ; B. Rainov, *Stoian Venev,* Sofia, 1966.

[46] D. Ostoici, *Vaska Emanuilova,* Sofia, 1962, p. 8.

[47] D. Ostoici, *Ivan Funev,* p. 10. În această monografie sînt reproduse opiniile pictorului privind sarcinile artei precum și creația sa apărute în publicațiile periodice, îndeosebi în revista „Kormilo", 1936, nr. 32 (*Ivan Funev za svoeto izkustvo*).

[48] Ț. Lavrenov, *Veselin Stoikov,* Sofia, 1954.

[49] „Întreaga sa creație, ajunsă la o asemenea armonie interioară și policromă, este impregnată de un viguros fior de gingășie, de un lirism reținut și sever, care se exprimă înainte de toate în colorit, în raporturile cromatice. Culoarea lui Kiril Țonev e luminoasă, însă ea nu se aseamănă cu cea existentă, de exemplu, în tablourile lui Maistora. Culorile lui sînt exact cele pe care le exprimă în elanul său însuflețitor : contrastante și pline de delicatețe" (Efrem

Karanfilov, *Scirihi kem portreta na Kiril Ţonev. Spomeni*, în „Septemvri", 1967, nr. 4).

[50] S. Bosilkov, *Ilia Petrov*, Sofia, 1955.

[51] N. Balkanski, *Deciko Uzunov*, Sofia, 1955 ; T. Mangov, *Hudojnik-grajdanin i revoluţioner*, în „Izkustvo", 1963, nr. 9.

[52] A. Koluşeva, *Spomeni za Alexandr Jendov*, în „Izkustvo", 1961, nr. 9—10 ; A. Bojkov, *Bolgarskaia revoluţionnaia grafika*, Sofia, 1958, p. 37 ; X X X, *Alexandr Jendov*, Albom, Sofia, 1961.

[53] *Izlojba na karikaturistite*, în „Pabotuniceski literaturen front", 1931, nr. 42.

[54] După informaţiile furnizate de Ţonceva, tabloul, pierdut în timpul războiului, a fost expus la cea de a VI-a expoziţie generală de artă, atrăgînd atenţia opiniei publice progresiste (M. Ţonceva, *Ţanko Lavrenov*, p. 58—60).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
Notă la ediția în limba rusă 17
Introducere 19
Arta bulgară în epoca Renașterii naționale . 71
Arta bulgară la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea . . 134
Partea întîi 134
Partea a doua 171
Note 211

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : VICTOR H. ADRIAN
Tehnoredactor : NIC. NICOLAEV

Bun de tipar : 20.05.1977. Apărut 1977. Coli de tipar 9,33 ; Planșe 36. C.Z. pentru bibliotecile mari 7.03. C.Z. pentru bibliotecile mici 7. Tirajul : 7200+10+90 Ex.

Întreprinderea Poligrafică „Filaret", Str. Fabrica de Chibrituri, Nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă
202
Arte și civilizații

arta bulgară

În epoci diferite, arta poporului bulgar a cunoscut perioade de înflorire excepțională... Pe pămîntul bulgăresc s-au creat monumente de cultură ce se situează, ca valoare artistică, la nivelul monumentelor de prestigiu ale artei europene.

Lucrarea Evgheniei Lvova oferă o imagine de ansamblu asupra artei din țara vecină, de la origini pînă la primele decenii ale acestui secol, subliniind principalele etape ale evoluției ei, monumentele de maximă înflorire.

Lei 11

Scanned with OKEN Scanner